

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 27 numéro 1
printemps 1999

En collaboration avec la revue **ASSADH**

Collaborateurs

Sharon Aronson-Lehavi

Orna Ben-Meir

Dafna Ben-Shaul

Dominique Bluher

Bilha Blum

Regula Brunner

Serge Cardinal

Carol Dallaire

Sandrine Dubouilh

Robert Faguy

Manuel García Martínez

Dror Harari

Shawn Huffman

Dominique Lafon

Liora Malka

Patrice Pavis

Yves Raymond

Freddie Rokem

Eli Rozik

Hadassa Shannie

Rodrigue Villeneuve



*La Mort de Molière
et des autres*

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur-adjoint : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Secrétaire à l'administration : Maude Dumont-Gauthier. Responsables du présent numéro : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.

Page couverture : **Illustration de Carol Dallaire** à partir de *La Mort de Molière* de Wafflard (collections Comédie-Française).

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marty LAFOREST, Université du Québec à Trois-Rivières
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Christine ROSS, Université McGill
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Rimouski
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa
Lorraine VERNER, Université du Québec à Chicoutimi

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)

INDIVIDUEL

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)

États-Unis : 34\$

Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$

États-Unis : 44\$

Autres pays : 49\$

VENTE AU NUMÉRO

(VERSION IMPRIMÉE)

(VERSION Internet)

INDIVIDUELLE

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)

États-Unis : 13,25\$

Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INDIVIDUELLE

Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)

États-Unis : 8\$

Autres pays : 8\$

INSTITUTIONNELLE

Canada : 15\$

États-Unis : 17\$

Autres pays : 19\$

INSTITUTIONNELLE

Canada : 10\$

États-Unis : 10\$

Autres pays : 10\$

Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Chicoutimi LT Itée.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

La Mort de Molière et des autres

Présentation / *Rodrigue Villeneuve* 5

VECTORISER LE DÉSIR. Réflexions sur une analyse impossible / *Patrice Pavis* 9

L'ACTEUR EN POSEUR DE SIGNES / *Rodrigue Villeneuve* 17

N'Y A-T-IL POINT QUELQUE DANGER À CONTREFAIRE MOLIÈRE ? / *Dominique Lafon* 21

LE TEMPS ET LA CONSTRUCTION DU SENS / *Bilha Blum* 29

LE RYTHME ET LE TEMPS / *Manuel García Martínez* 33

LA MUSIQUE DE LA RELATION / *Serge Cardinal* 39

LE CADRE. La scène d'ouverture d'une élégie vidéographique / *Freddie Rokem* 43

LA DANSE OU LA MORT : l'art de la terreur sans le sang / *Liora Malka* 47

UN FILM POSTMODERNE ET RHIZOMATIQUE / *Dominique Bluher* 53

LA CINÉMATOGRAPHIE DE LA FIGURE GÉOMÉTRIQUE / *Hadassa Shannie* 57

LA FLEUR ET LE SCARABÉE / *Shawn Huffman* 63

ZOOM SUR ZONE ZOOLOGIQUE / *Orna Ben-Meir* 69

AUTOPSIE D'UNE SCÈNE DE THÉÂTRE / *Sandrine Dubouilh* 75

« TOUT LEUR ART EST PURE GRIMACE ».

Le personnage du médecin dans l'œuvre de Wilson / *Sharon Aronson-Lehavi* 81

LA RÉPÉTITION ESTHÉTIQUE / *Yves Raymond* 87

« LE THÉÂTRE DE MA MORT ». La création comme annihilation / *Dafna Ben-Shaul* 93

LA MORT DE MÜLLIÈRE ou à quoi ressemble un chant du cygne / *Dror Harari* 99

AUTRE LANGUE – AUTRE VIDÉO ? / *Regula Brunner* 105

INTERTEXTUALITÉ ET DÉCONSTRUCTION / *Eli Rozik* 111

POUR UN RÉCEPTEUR HAUTEMENT RÉSOLU... / *Robert Faguy* 117

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 125

NOTICES BIOGRAPHIQUES 129



Molière en César



Le médecin

Le fauteuil



Illustrations de Carol Dallaire à partir des croquis du *story board* de Robert Wilson.

La Mort de Molière et des autres

Une présentation de Rodrigue Villeneuve et Patrice Pavis

Elle ne comprend rien aux plaisanteries,
ni aux étoiles, ni aux ponts,
ni au tissage, ni aux mines, ni au labourage,
ni aux chantiers navals, ni à la pâtisserie.

De la mort sans exagérer, W. Szymborska

Elle ne comprend rien à rien, la mort. Ni à Molière, sans doute, ni à Robert Wilson, ni à Heiner Müller. C'est peut-être ça, finalement, que la vidéo de Wilson, *La Mort de Molière*, met en scène. Wilson, en prenant la défroque de Molière agonisant et les mots de Müller gravement malade, se serait-il piégé lui-même, pour s'approcher dangereusement de celle qu'il ne faut pas singer? C'est du moins la conclusion à laquelle plusieurs des articles de ce numéro arrivent. Mais n'anticipons pas.

Un seul objet donc, une vidéo de Robert Wilson. Et vingt regards qui l'observent, là encore comme dans le dispositif imaginé par Wilson qui installe Molière dans son lit et l'entoure de nombreux témoins-spectateurs. Ces collaborateurs ont la particularité d'être presque tous de jeunes chercheurs, doctorants pour la plupart, et d'appartenir à des aires géographiques très différentes : Israël, l'Europe et le Québec. Ils ont été réunis par Eli Rozik de l'Université de Tel Aviv, par Patrice Pavis de l'Université de Paris VIII et par Rodrigue Villeneuve de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ils se sont rencontrés à Paris, en juin dernier, pour présenter leurs hypothèses, les confronter et repartir rédiger leur contribution enrichie des discussions auxquelles a donné lieu cet atelier de travail. Ils se retrouvent ici, en français, et aussi en anglais dans *Assaph*, la revue d'études théâtrales de l'Université de Tel Aviv. C'est la deuxième fois que *Protée* (« Gestualités », vol. 21, n°3) collabore à ce jumelage avec des chercheurs israéliens et contribue ainsi à une plus large diffusion des recherches des uns et des autres.

Pourquoi ces rendez-vous autour de *La Mort de Molière*?

À l'automne 1991, Robert Wilson rencontrait Jacques Lassalle, alors Administrateur de la Comédie-Française, pour un projet de mise en scène. Attiré par un tableau accroché au mur, derrière Lassalle, et représentant la mort de Molière (voir la page couverture), Wilson propose plutôt de créer sur ce sujet une pièce qu'écrirait Heiner Müller. Au printemps 1992, c'est finalement l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) qui offre à Wilson de produire une vidéo haute définition sur le même sujet. Le travail de conception et de scénarisation s'élabore au cours de l'été et le tournage a lieu en mars 1993. Wilson lui-même joue Molière. À partir d'un premier montage, Müller écrira le poème liminaire et, avec des collaborateurs, choisira les citations qui deviendront la matière textuelle de la vidéo. Philip Glass fait de même pour des extraits musicaux de ses propres œuvres. La première projection de la version française (avec, entre autres, les voix de Bulle Ogier et de Sami Frey) a lieu en novembre 1994. Celle de la version allemande, à laquelle Müller, atteint d'un cancer de l'oesophage, a prêté sa voix, a lieu pendant l'été 1995. À la fin de décembre, Müller meurt.

La vidéo réunit donc Molière, une figure type de l'héritage culturel occidental, et Wilson, Müller et Glass, des figures types de la modernité. Cette condensation déjà remarquable se trouve renforcée par le montage citationnel qui rassemble aussi bien Plutarque et Lucrèce – dans le texte ! – que Shakespeare, Kafka, Arp, Grimarest, Hemingway, et bien sûr Molière et Müller. Nous avons là une œuvre qui a les allures d'un testament fin de siècle, et peut-être d'un manifeste mais à condition qu'on entende aussi le mot dans le sens qu'il a dans l'expression « contenu manifeste » quand on parle du rêve. *La Mort de Molière* est bien un rêve exemplaire : étrangeté contrôlée, caractère répétitif, formalisme un peu glacé, mais aussi ouverture, jeu, gravité, malaise. Pour ces raisons, il était apparu à Eli Rozik et Patrice Pavis, qui en ont d'abord eu l'idée, que cet objet méritait qu'on se penchât sur lui, à plusieurs et d'un peu partout dans le monde, et que ce soit surtout des jeunes chercheurs qui le fassent.

Les questions soulevées par les articles sont nombreuses et s'entrecroisent. Elles reflètent les préoccupations actuelles des chercheurs, tournés surtout vers ce qu'on pourrait appeler une sémiotique de l'affect, mais convaincus de la nécessité de la signification partagée, contre la tentation du repli sur la sensation comme fin ultime de l'œuvre. Ils s'intéressent à l'autobiographie et à sa mise en scène, particulièrement savante ici ; aux jeux de l'intertextualité, ou encore à ceux de la répétition et à leur effet de déplacement des frontières entre l'œuvre et le spectateur. On sera tenté de voir ce numéro comme l'occasion d'un bilan des études (sémiotiques) de la représentation. Barthes, Deleuze, Derrida, Greimas, Foucault restent, pour ces jeunes chercheurs, des références nécessaires. C'est d'eux souvent qu'ils partent encore, mais librement, sans religion, débarrassés du poids de la plupart des grilles.

Un « classique », prétend George Steiner, est une forme signifiante qui nous « lit » et nous projette, corps et intelligence, dans le commentaire *ad infinitum*¹. Wilson « lu » par Molière s'inscrit donc dans une série toujours ouverte. Carol Dallaire, l'artiste invité à collaborer à ce numéro, a tout naturellement obéi à une dynamique mise en place il y a trois siècles. Habitué à s'emparer des images des autres et à les transformer en se servant de l'infographie, il a repris celles de Wafflard et de Mignard, celles de Wilson aussi. Sur le *story board* de la *Mort de Molière* et les tableaux canoniques, il a imaginé une autre histoire, dont on trouvera des fragments dans le revue même, mais aussi dans le cédérom qui, pour la première fois, accompagne un numéro de *Protée*. Ce cédérom contient également le découpage technique de la vidéo qu'on doit à Dominique Bluher et qui devrait être un instrument de repérage fort utile pour la lecture des articles. Que tous les deux soient ici remerciés pour avoir permis à *Protée* de changer encore un peu de visage.

Ce numéro pourra, pour certains, ressembler à un puzzle dont des pièces se chevaucheraient, où d'autres manqueraient à tout jamais, et qui ne parviendrait à cerner ni son origine devenue accessoire – le mauvais tableau de Wafflard –, ni sa fin trop certaine – la mort de Müller, celle de Wilson, la nôtre –, ni peut-être des aspects essentiels de la vidéo. C'est vrai, il dessine plutôt les chemins d'un parcours apparemment sans fin, à la mesure sans doute du pouvoir d'étonnement dont Wilson souhaitait doter cette œuvre pour la télévision. Mais comme le dit Moravia, dans un de ses récits de voyage, seule l'insatisfaction est encore plus mystérieuse que la satisfaction : « [...] une fois de plus l'homme qui consacre sa vie à l'esprit – sens, parole, logos – se retrouve devant le caractère énigmatique de la réalité [...] et il souffre d'avoir cru qu'il pouvait la posséder par l'amour »².

Il y a de cela dans la fatigue du sémioticien.



1. George Steiner, *Errata*, Paris, Gallimard, 1998, p.32.

2. G. de Van, préface du roman *Le Mépris*, dans A. Moravia, *Romans*, Paris, Flammarion, 1998, coll. « Mille et une pages », p. 346.

LA MORT DE MOLIÈRE

UN FILM DE
ROBERT WILSON

Scénario : Robert Wilson, Philippe Chemin, Jan Linders

Textes de Heiner Müller
et de Jean Arp, Matthäus von Collin, Edwin Denby, Sieur de Grimarest,
Ernest Hemingway (version allemande), Franz Kafka, Lucrèce,
Christopher Marlowe, Molière, Plutarque, William Shakespeare

dirs par Sami Frey, Bulle Ogier, Jeanne et Philippe Chemin

Musique : Philip Glass

Production : La Sept / ARTE
L'Institut National de l'Audiovisuel
France SUPERVISION
et le Club d'Investissement Media

Vidéo couleur HD – 47 min – 1994

Nous tenons à remercier l'Institut National de l'Audiovisuel, coproducteur de *La Mort de Molière*,
la Comédie-Française et Dominique Bluher pour leur collaboration.

NDLR Dans la mesure du possible, pour les articles qui ont été traduits de l'anglais, les références aux ouvrages renvoient à la version originale française ou à une traduction française autorisée.

VECTORISER LE DÉSIR

VECTORISER LE DÉSIR? RÉFLEXIONS SUR UNE ANALYSE IMPOSSIBLE

PATRICE PAVIS

En choisissant, avec Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve, *La Mort de Molière* comme l'objet de notre projet de recherche, on pouvait être sûr au moins d'une chose: aucun individu, aucune équipe armée des plus puissants logiciels, ne parviendrait jamais à interpréter, expliquer, ni même à analyser cette vidéo de haute définition. N'était-ce pas là un sujet idéal pour un numéro de revue? Il nous permettrait peut-être de faire le point sur la méthodologie de l'analyse des spectacles (théâtraux, filmiques, vidéo). Cela nous conduirait-il nécessairement à récuser toute interprétation comme arbitraire et réductrice, à suggérer que toute théorie est désarmée devant une œuvre ouverte à toutes les pistes de lecture, et donc à renoncer à toute observation vérifiable?

«Ce n'est pas un poème sur Molière», annonce d'entrée la vidéo par la voix d'une petite fille disant un texte d'Heiner Müller. On est alors tenté de répliquer: «Ce n'est pas une étude herméneutique sur *La Mort de Molière*, une analyse explicative des thèmes, des motifs, des signifiés». C'est plutôt une opération destinée à utiliser Molière, cet «objet pour la médecine», pour poser la question méthodologique suivante: à l'analyse sémiologique classique (étude des signes et notamment des signifiés) doit-on substituer, en douceur, en «fondu enchaîné», un modèle énergétique; à défaut d'une énergétique¹, du moins une «vectorisation du désir»²? Une telle vectorisation du désir devrait alors tenir compte à la fois des vecteurs ou des formes objectivement observables dans le film et du désir de voir et de comprendre ce que l'observateur projette sur l'œuvre. Il s'agirait de remplacer une herméneutique de l'œuvre s'offrant à l'observateur sous forme d'un sens à décoder par une vectorisation de l'imaginaire et du corps de l'observateur, lequel serait, pour ainsi dire, mentalement et corporellement transporté par le défilement de la vidéo.

Transporté, le spectateur l'est au sens physique et kinesthésique du terme: il suit le mouvement, entraîné par un rythme narratif, musical, verbal, filmique (montage) et visuel (événements moteurs dans le plan). Un parcours le mène de surprise en surprise, de relance en relance, de choc en choc. Mais comment mesurer ces transports? Comment les sortir du langage métaphorique pour les prendre à la lettre? Y a-t-il un sismographe dans la salle? Ou du moins dans notre corps? Est-il fiable et que lui demander?

Peut-être cette chose très simple: comment passe-t-on d'une situation initiale à la conclusion du film, depuis le tableau de Molière en César, transporté par une petite fille qui se cache derrière lui, jusqu'au tombeau qui se referme après que le mort soit parti en fumée? Il s'agit de mesurer la tension globale de cet arc qui constitue la fable. Cet arc est tendu aussi par notre volonté de retrouver une logique narrative à tout prix. Il offre un premier cadrage dramaturgique à l'intérieur duquel on reconstitue une chaîne d'actions et de séquences narratives. Dans tout objet esthétique, même un caillou devant nous baptisé sculpture, il y a toujours une volonté narrative et, pour l'observateur, un désir qu'on lui raconte des histoires.

Pour mesurer la tension de cet arc narratif, on effectue un repérage et un découpage des séquences, en partant non pas tant du scénario publié que de la réalité du montage. Il est facile de distinguer dix séquences thématiquement différentes: 1) exposition («Molière se meurt»); 2) Colbert, Racine, le Roi; 3) les acteurs; 4) le docteur; 5) le père; 6) l'enfant et la claveciniste; 7) le renard; 8) Madeleine et Armande; 9) les manuscrits brûlés; 10) la mort.

Cet arc narratif révèle une continuité temporelle et une progression, même si l'ordre des séquences est arbitraire. Elles comprennent, en effet, autant de souvenirs évoqués par Molière que de scènes des personnes assistant à son agonie: l'image et le récit ne font pas la différence entre évocations fantasmatiques et scènes réelles, sauf peut-être dans la plus grande lenteur des premières (8^e et 9^e séquences par exemple). L'ordre des dix séquences n'est ni logique, ni chronologique: les scènes remémorées ou jouées sont empruntées aux lieux communs sur la vie et l'époque du dramaturge. Le spectateur y retrouve des souvenirs d'école, des représentations stéréotypées de la vie à la cour, sans qu'aucune révélation ne vienne surprendre ses attentes. D'où l'évaluation très contrastée que les récepteurs font de ces épisodes: certaines chutes de tension dramatique produisent des chutes d'attention chez le spectateur, et inversement. Mais quelles que soient ces variations, tantôt objectives, tantôt subjectives, de la tension (et de l'attention), l'arc

narratif de la fable est organisé en fonction de la mort: tout y mène, par intensification (2^e séquence) et par accélération (10^e séquence), tout se termine sur une montée dramatique, un *crescendo* et une *coda* de la musique répétitive de Philip Glass et des principales représentations culturelles de la vie de Molière reprises une dernière fois.

En mesurant la tension de l'arc narratif, on s'efforce de ne pas disjoindre les matériaux (musique, cadrage et montage, voix, textes lus, etc.). On ne sera pas tenté de voir l'image comme mise en scène des textes, si l'on se souvient que les textes ont été choisis, écrits ou enregistrés par Müller et les collaborateurs de Wilson après le tournage et le montage de la vidéo. Le rapport entre l'image et le texte est toujours allusif et non explicatif; il génère une série d'ancrages possibles de l'un avec l'autre, sans qu'aucun des deux ne prenne jamais définitivement le dessus, mais toujours en résonance.

Pour évaluer la tension narrative globale, il faut aussi établir la tension et la tendance de chaque séquence en soi, comprendre la vectorisation de tout segment. La vectorisation ne s'effectue pas seulement par accumulation (confirmation d'un signifié ou d'un signifiant et condensation en de nouveaux signifiés ou signifiants), elle est le plus souvent faite par connexion et déplacement de l'élément significatif qu'il faut retrouver comme le motif refoulé du rêve. Ainsi au plan 23, on voit Molière faire des gestes convulsifs des mains, puis le plan 24 enchaîne sur les figurines de la *commedia dell'arte*, en insistant sur leurs jeux de mains, tandis qu'on entend un passage de *Dom Juan* où le personnage éponyme est accusé de tous les vices, notamment celui d'être «un épouseur à toutes mains». Enfin le plan 25 focalise à nouveau sur les mains de Molière. Ce déplacement du motif de la main, depuis les mains luttant contre la mort jusqu'aux mains légères de la vie théâtrale, alors qu'il est question de la main que l'on donne (pour épouser quelqu'un), travaille la métonymie de la main comme symbole du mariage. Molière se trouve rattaché à la vie, grâce à la main tendue vers Armande, mais il lutte contre la mort,

lorsqu'il reçoit l'alliance mortelle (le scarabée) des mains de son ancienne amante.

À chaque séquence correspond une tension narrative, et une intention dramaturgique, que nous pouvons facilement reconstituer. Le survol en deux *travellings* successifs des quelques personnages expose, telle une liste des protagonistes au début de la pièce, les principales personnalités et étapes de la carrière de Molière (1^{re} séquence). Le contexte historique (2^e séquence) et théâtral (3^e séquence) est évoqué dans le souvenir de Molière, tandis que la religion et la médecine se disputent le pouvoir d'aider Molière (4^e séquence). Le médecin a remplacé le prêtre – nous dit le texte de Kafka, entendu en *voix off* au plan 31, mais, quand bien même il boit l'urine des patients dans un calice en forme de pot de chambre, le médecin ne peut plus rien pour le moribond. Même son père, tel Dieu interpellé par le Christ, est lui aussi contraint d'abandonner son fils. Il cire nerveusement le fauteuil et le bruit est celui d'un cercueil qu'on rabote (5^e séquence). Tout le reste, la récitation des vers latins, la musique au clavecin (6^e séquence), les facéties du renard ou les conseils pour calmer latoux ne sont que d'aimables plaisanteries, des souvenirs plutôt agréables de Molière. Il y a là une véritable chute de tension, un remplissage textuel et filmique très décevant qui n'apporte rien à la fable dans son ensemble.

Par contre, l'arrivée très lente d'Armande, puis de Madeleine, constitue le sommet dramatique et émotionnel de la vidéo (8^e séquence), ce qui relance la fin tragique: Molière brûle ses manuscrits (9^e séquence), avant de disparaître lui-même en fumée, au terme d'une longue séquence de 23 plans, au cours de laquelle tous les thèmes sont repris dans un ballet funèbre orchestré par les religieuses (10^e séquence).

Au plan de l'arc tout entier, comme à celui de chaque séquence, le spectateur joue un rôle capital pour vectoriser des éléments distincts, faire l'hypothèse de leur sérialité et de leur tension. Pour une première orientation, à l'intérieur de cet arc, on pourrait reprendre le fonctionnement général en quatre types principaux de vecteurs que nous proposons dans l'analyse des spectacles, en précisant comment ils s'organisent dans le cadre particulier de cette vidéo.

Métonymie (Déplacement)	Métaphore (Condensation)
Connecteurs (2)	Accumulateurs (1)
Sécateurs (3)	Embrayeurs (4)

(1) Les accumulateurs rassemblent un nombre important de biographèmes – ces unités minimales obligées de la biographie de Molière –, d'actions légendaires et de représentations sociales: il s'agit plus d'un « comprimé », d'une synthèse nouvelle, que d'un collage ou d'un montage. L'accumulation d'objets en pleine décadence ou destruction fournit la matière condensée de ce comprimé.

(2) Les connecteurs mettant en séquence ces matériaux comprimés sont plus formels que thématiques: notamment rythmiques et musicaux. La musique répétitive de Philip Glass se prête à cette connexion, homogénéisation et intégration des matériaux les plus hétéroclites: le déplacement métonymique du motif confère à la répétition une plus grande dramatisation, laquelle est renforcée par les signes visuels de la mort imminente. Sans cet élément connecteur de la musique, les connexions visuelles, les relances, les *leitmotifs* renvoient parfois à des plans précédents sans vraie nécessité (aussi les plans 49 → 46; 50 → 46; 51 → 16; 54 → 15).

(3) L'effet de récit hagiographique ou tragique est ainsi sans cesse interrompu par des *sécateurs* qui entravent le flux du récit ou dérangent la perception attendue: bruit de verre cassé, crissement désagréable, « hum » ponctuant la souffrance de Molière, bruits auxquels s'ajoutent les coupures souvent imprévisibles qui terminent un plan ou une séquence ou encore retour régulier et régulateur du motif visuel du fauteuil, sur lequel commence à chaque fois un nouveau texte.

(4) Ces ruptures systématiques, qui morcellent le récit autant qu'elles le structurent, obligent le spectateur à *embrayer* sur un tout autre plan, à suivre la principale hypothèse herméneutique concernant l'énonciation globale de l'œuvre ou, si l'on préfère, le métatexte de la mise en scène: ceci est-il ou non un poème, à savoir autre chose qu'un « objet pour la

médecine», et donc une idée, une œuvre vidéographique, un «tombeau littéraire» d'un auteur immortel? A-t-on le droit – telle est la question implicitement posée – d'embrayer depuis la matérialité des représentations filmiques sur l'idéalité d'une œuvre filmique en train de se faire?

La vectorisation s'observe également au niveau microscopique d'un ou de deux plans. Soit la scène où Molière, sur son lit de mort, agite convulsivement les mains, à la recherche d'on ne sait quoi (plan 24).

- (1) L'accumulation-condensation du sens pourrait être le signifié ambigu suivant: être à l'agonie, se raccrocher à la vie. Les mains «aboient» (mouvement et bruit vocal de Wilson), tandis qu'on entend un texte où Dom Juan est comparé à un monstre, à un «épouseur à toutes mains» («eine Heiraterbestie», dans la version allemande: une bête à épouser).
- (2) La connexion s'effectue ainsi entre des séries qui se rencontrent comme sous l'effet du hasard, avant d'immédiatement s'entrechoquer et diverger.
- (3) Mais cette rencontre forcée, qui déplace, refoule et révèle bien des motifs, menace de rompre l'alliance du texte et de l'image, et du même coup l'unité de la personne humaine, et c'est ce qui est marqué par les aboiements de Molière qui coupent court à toute conversation, et *a fortiori* à toute idéalisation poétique.
- (4) Lorsque, plus tard, cette même main tentera de saisir celle d'Armande ou recevra le scarabée que Madeleine, comme cadavre vivant, dépose sur son majeur, le spectateur devra embrayer sur d'autres associations d'idées: celles qu'il trouve dans son expérience personnelle, car là encore nul ne saurait prétendre posséder la «bonne» interprétation.

À tout moment de la réception du film, que ce soit au cours de sa projection ou après en repensant à ses procédés, il est loisible au spectateur, à défaut de trouver le sens, de s'essayer à des vectorisations et de faire ainsi l'hypothèse de la construction possible d'une séquence plus ou moins large de l'œuvre. S'agit-il du sens de l'œuvre? Souvent oui, mais pas toujours, ou pas uniquement, car il peut s'agir aussi d'une circulation de rythmes, d'énergies, de flux, de

courants peu faciles à saisir et à conceptualiser, mais qui paraissent pourtant nous transporter à travers l'œuvre, sans que nous puissions nous opposer à la force qui les meut et nous avec eux.

Il convient donc de distinguer ces deux types, différents quoique complémentaires, de vectorisation: sémiologique et énergétique.

1) **La vectorisation sémiologique** travaille à partir des signes tangibles, signifiants comme signifiés; elle identifie les formes, les séries, elle navigue d'un plan à l'autre, elle connecte, associe, rompt, embraye sur des unités de sens, définit les vecteurs en fonction de leur origine, leur destination, leur trajectoire et leur vitesse. On a vu que la fable est assez étroitement vectorisée. On pourrait en dire autant du système de l'espace ou de la gestuelle: leur séquence de signes paraît clairement et dynamiquement orientée, chaque élément étant lié à une propriété formelle descriptible. Mais la réception d'une œuvre aussi dense et émotionnellement chargée ne se borne pas à cette vectorisation inscrite dans les formes et tracée d'avance. Elle doit aussi rendre compte de tout un courant d'émotions qui semble nous subjuguier, mais que nous ne parvenons tout d'abord pas à identifier et surtout pas à canaliser.

2) **La vectorisation énergétique** – puisqu'il faut l'appeler par son nom – n'est pas tant un parcours strictement défini qu'une suite d'intensités différentes. Elle n'organise pas les signes, elle fournit un convecteur d'énergie pour tout ce qui, dans le spectacle, est susceptible de toucher la sensibilité de l'observateur, notamment par les variations d'intensité, de *tempo* et de flux, tel un fleuve si chargé qu'il a oublié la trace de son lit et submerge toute la vallée. Elle ne se limite pas aux systèmes immatériels (comme la musique et le rythme), mais tend à absorber l'ensemble des systèmes de la représentation.

La première séquence, après l'introduction du portrait de Molière par la petite fille et le générique, à partir du plan 4 (*travelling* latéral), procède par exemple en trois lancements successifs dont la série fait l'effet de la suite d'un motif identique, selon une amplification-intensification. On entend d'abord la

musique répétitive de Philip Glass, qui devient la basse continue de la scène, la vectorisation dominante (par son ampleur et son battement rythmique extrêmement précis) sur laquelle tout le reste pourra se greffer. Quelques secondes plus tard commence un *travelling* en gros plan qui défile à la hauteur du visage, voire des yeux seulement, de quelques-uns des personnages. Quarante secondes après, la voix de Heiner Müller récite, de manière volontairement objective et détachée, le texte sur Galilée qui « observe les étoiles », tandis que le fauteuil de Molière est installé sur le carré lumineux, sorte de *Wunderblock*, de bloc magique, image dont Freud se servait pour figurer les strates des fantasmes qui s'effacent les unes les autres dans la conscience du sujet.

La vectorisation énergétique est la résultante de ces vagues successives se déplaçant à des rythmes différents, avec des déphasages variables, selon une plus ou moins grande quantité d'« ondes » superposées. Elle emprunte sans la moindre gêne les réseaux existants, ceux que la vectorisation sémiologique est capable de détecter ou de tracer. Elle gère à sa manière l'énergie du mouvement, du rythme, de l'intensification, du *crescendo* de la tension émotionnelle. Tout le film, en dépit de son apparence fragmentée et composite, est bâti sur un *crescendo*, plus émotionnel et musical que narratif ou thématique, lequel *crescendo* est maintenu en mouvement par l'armature très solide et précise des relances et des intensifications, jusqu'au moment final de la mort et de la mise au tombeau. Plus encore que la vectorisation sémiologique, c'est la vectorisation des intensités qui structure et organise l'ensemble de l'œuvre vidéo. Il n'est du reste pas aisé de distinguer les éléments objectifs, sémiologiques, et les flux plus labiles de l'intensification des énergies. C'est pourquoi on ne fera pas, dans cette énumération des propriétés de la vectorisation, de distinction entre le sémiologique et l'énergétique, on signalera seulement quelques-unes des fonctions observables dans cette vidéo.

1) La vectorisation est responsable autant de la structure narrative (les motifs de la fable) que de la structure rythmique et de l'impression d'accélération

et d'intensification. Les deux structures toutefois ne coïncident pas : il semble que le rythme se serve de la fable comme d'un marchepied ou d'un tremplin pour trouver sa propre allure et déborder les formes prévues, de manière à tout emporter sur son passage, comme le fleuve sorti de son cours traînant avec lui une masse d'alluvions (de signes étrangers arrachés aux autres systèmes signifiants). C'est l'impression que l'on retire du *crescendo* qui conduit à la mort, après que, par des mouvements de caméra inhabituels, inattendus et peu soignés (plans 80 à 92), Wilson a réussi à donner une impression d'inéluctabilité, d'un moment où toutes les images d'une vie, à l'instant de la mort, se débattent en nous avant de sombrer.

2) La vectorisation est l'art de la relance, narrative et rythmique, notamment par la répétition du plan-*leitmotiv* sur le fauteuil ou de l'*incipit* « Molière se meurt ». La relance est ponctuée par les ruptures visuelles (changement de plans) et les incidents sonores (bruits étranges non motivés par la situation de l'image).

3) La vectorisation pose des jalons, notamment sur des « questions d'école » comme : « Molière et son temps », « Molière et le théâtre », « Molière et les femmes ». Chaque lieu commun part d'une évidence culturelle, connue de tous, et la développe jusqu'à ce qu'elle forme une unité narrative, contre laquelle d'autres représentations, à la suite d'une rupture formelle ou thématique, peuvent se développer.

4) La vectorisation se manifeste autant dans la macrostructure (narrative et rythmique) que dans la microstructure : à l'intérieur d'un plan ou d'un plan au suivant. Soit par exemple le plan 9 : un *travelling* avant découvrir la bouche de Molière crachant le sang ; un fondu enchaîné, procédé filmique idéal pour la condensation de deux signifiants en un, nous fait passer lentement du sang à la robe rouge, « passionnée », d'Armande. Quel est le *sens* (c'est-à-dire la *direction*) de ce transfert, de cet embrayage d'un signifiant à l'autre (sang, robe) ? Peut-être l'alliance de la mort et de l'amour : à l'heure de sa mort, son amour pour elle lui revient ; il ne peut vivre sans elle, à la rigueur survivre encore un court instant.

5) La vectorisation organise, dynamise et donc hiérarchise les signifiants, en décidant de leur connexion, de l'origine et de l'impact du vecteur. Chaque nouvelle séquence repart d'une autre origine, laquelle est connue dès la deuxième ou troisième occurrence; elle doit tout rebâtir de nouveau, même si la direction générale du vecteur narratif est déjà tracée d'avance: on sait où l'on va, ne serait-ce que parce que le titre nous a annoncé «la mort de Molière». Dans le détail, la connaissance toujours incertaine de l'origine et surtout de l'impact du vecteur oblige à respecter et à préserver la matérialité et la littérarité du signifiant, de ne se fier, pour l'analyse, qu'à la logique du signifiant. Tous ces signifiants sont réduits à l'état de matière inerte, détruite, en décomposition, à l'image du corps de Molière, du verre cassé, de la fumée s'échappant de la tombe. Comme s'il fallait réduire tout texte à de la matière, avant de pouvoir reconstruire la statue du commandeur, préserver l'œuvre écrite où la voix s'est inscrite, trace du corps disparu dans le texte immortel.

6) La vectorisation oblige ainsi le spectateur à tracer des voies dans la matérialité du film; à connecter l'inconnectable pour produire une fable plus ou moins orthodoxe et paradoxale, à découper à sa manière la matière signifiante, à traiter certaines parties comme de la matière pure, sans réduction possible à un signifié. Certains plans visuels très formels (les dalles grises, par exemple), ou «baroques» (l'alignement des protagonistes), ne peuvent et ne doivent pas être compris, mais appréciés comme du bruit, du rythme ou de la musique; d'autres plans, au contraire, fournissent, par leur répétition et leur ancrage immédiat à des signifiés des textes ou à la logique narrative, des clés pour une herméneutique qui nous rassure et nous encourage sur notre faculté et notre plaisir de comprendre. Mais quels plans et à qui d'en décider?

7) La vectorisation mène ainsi à une «écoute sensible»³, à une pratique du signifiant, de sa logique, ce qui encourage l'utilisateur à proposer diverses manières de vectoriser la matière signifiante, sans partir, du moins systématiquement, des signifiés suggérés par les textes ou la fable, ou d'un quelconque

sous-texte, d'une symbolisation, d'une clé du sens, dont on s'imagine, qu'une fois trouvée, elle ouvrirait toutes les serrures.

8) La vectorisation énergétique est finalement comparable à une des quatre dimensions de tout mouvement selon Laban⁴, le flux. Dans le mouvement humain, le flux est moins objectivement observable et analysable que les trois autres dimensions, celles de l'espace, du temps et du poids. (1) Le poids correspond ici à la corporalité massive de Wilson/Molière, lourdement jeté sur son lit, dont aucun mouvement n'émane sinon parfois les mains devenues «folles», la bouche saignant, toussant ou criant. (2) L'espace est celui du champ de la caméra, il est donné morceau par morceau, sans souci de totalité (à part le plan récapitulatif 75 qui fixe théâtralement tout ce qui a été saisi partiellement depuis tous les angles possibles). (3) Le temps est celui d'une dernière journée, dont on nous présente quelques moments forts correspondant à une interaction du monde extérieur avec Molière ou, sans que cela soit marqué dans l'image, à ses souvenirs. À part les moments de crise ou d'aboiement, le rythme corporel de Wilson est très lent, ce qui contraste avec celui «normal» des personnes évoquées ou accéléré des religieuses et de la musique de Glass qui accompagne les funérailles. (4) Le flux, comme le mouvement, est en somme la résultante des dimensions objectives de l'espace et du poids, et elle seule est en mesure de leur conférer une qualité individuelle et unique.

Ce flux global, plus ou moins canalisé par les formes objectives descriptibles, donne une image de ce que pourrait être le dispositif de l'énonciation de l'œuvre dans sa globalité. En effet, ces livres promenades dans la matière de la vidéo, auxquelles les vectorisations partielles et parfois fortuites nous invitent, se déroulent malgré tout dans un cadre strictement délimité, qui est celui du *dispositif de l'énonciation*. Ce dispositif qui englobe tout le film et ses énoncés (ses plans, ses séquences) nous paraît indispensable, si nous persistons à vouloir analyser le film dans son ensemble, comme un objet qu'il faut

construire pas à pas, et qui finit par former un tout, à savoir la représentation vidéofilmique de la mort de Molière. Certes, la vidéo n'a plus d'instance auctoriale biographique bien définie, puisque chacun y a contribué, à des moments divers, sans tenir compte d'un plan d'ensemble: le choix des textes, des musiques, le montage définitif échappent au contrôle central d'une seule personne. Pourtant, étant donné que nous ne nous intéressons pas à Wilson metteur en scène ou auteur, mais à l'œuvre achevée comme objet esthétique de notre analyse, il nous paraît légitime de constituer cet objet en une totalité ayant son propre mode de fonctionnement et d'énonciation et de rendre compte de la manière « retotalisée » dont nous avons à un moment donné – et sans préjuger de l'avenir – pu « recevoir » cette œuvre.

Nous partons donc, dans cette *analyse*, d'une vision *synthétique* de la vidéo et de son *énonciation globale*. Ce qui nous autorise à poser les questions de l'énonciation et des énonciateurs: qui parle, qui émet ces images, ces sons, ces textes? Il faut là encore repartir des unités dynamiques, des vecteurs qui se mettent en place. Avant le générique, on entend les pas d'une petite fille portant devant elle un portrait de Molière qui la dépasse de beaucoup, par sa dimension, et par le texte affirmatif (de Müller), lequel commence par une dénégation (semblable à celle, célèbre, de Magritte: « Ceci n'est pas une pipe »): « Ce n'est pas un poème sur Molière ». Ce prologue se termine du reste par cette formule inverse, à laquelle le spectateur débutant ne peut que souscrire: « C'est un poème sur Molière ». La petite fille parle à la forme neutre: « On ne peut pas écrire un poème sur Molière. Molière n'est pas un sujet de poésie, Molière c'est un objet pour la médecine ». Ce faisant, elle pose d'entrée la structure objectale et affirmative de la vidéo: *C'est + objet*, cet objet pouvant être verbal ou visuel, consister en un poème ou une image. S'ensuit en effet une énumération hétéroclite de propriétés générales sur Molière (« c'est... »), puis une série, à la fois métaphorique (accumulative) et métonymique (connectrice) d'images qui représentent des moments connus de sa vie et de son époque: autant de personnes qui défilent devant lui (et devant nous)

comme en son for et son théâtre intérieurs. Lorsque Molière finit par s'envoler en fumée (plan 77), comme ses manuscrits, le MOI a disparu, comme l'annonce le dernier texte de Heiner Müller: « Voulez-vous que je parle de MOI qui de qui est-il question quand il est question de moi QUI est ce MOI » (plan 79). Ce MOI parti en fumée, de nombreux éléments visuels, qui sûrement le composaient, sont repris en accéléré, selon une technique de « caméra déchaînée », qui contraste avec les plans très posés et statiques du reste de la vidéo. Ce sont là les dernières visions avant la mort, lambeaux de moi qui tournoient, après la disparition « magique » du Molière-objet-pour-la-médecine et sa transformation en une flamme du Saint-Esprit, comme s'il s'agissait du début du Molière « sujet de poésie », notamment de ce poème vidéographique de Wilson et de Müller. Car derrière ce portrait de Molière se cachent aussi son presque homonyme, Müller, et l'auteur de la vidéo, Wilson, lui aussi « acteur au travail qui représente un homme mourant appelé Molière ». La mise en tombe de Molière, sa quasi-béatification dans les flammes, sur une musique qui s'apaise, scelle, avec la pierre de la tombe qui se referme, à la fois la fin de Molière, « objet pour la médecine » et la fin (et donc la présentation) du poème filmique. Ce que confirme l'apparition du générique, désagréable intrusion des remerciements dans le fictionnel et l'esthétique. D'autant plus qu'*in extremis*, alors que l'on croit tout fini, un dernier plan (95) de 14 secondes montre un ultime énonciateur, le médecin en costume contemporain, qui vient donner une dernière touche ironique en interpellant le spectateur, comme s'il s'agissait de savoir si la médecine a le dernier mot, même funèbre, ou si Molière est à présent sujet de poésie. La problématique objet/sujet, matérialisme/idéalisme, qui est un des thèmes transversaux de cette méditation vidéographique sur la mort, est ainsi mise en abyme dans le dispositif global de l'énonciation, dans la vectorisation qui nous conduit du corps-objet mourant à l'esprit-sujet immortel.

* * *

Y a-t-il encore une méthode universelle pour analyser des œuvres aussi complexes que *La Mort de Molière*, un

sismographe, sensible et résistant, subjectif et objectif, capable d'analyser, enregistrer, interpréter, dessiner, caresser cet objet du désir et son sujet désirant, et ce à partir des vectorisations sémiologiques et énergétiques, dont nous sommes, en partie, mais en partie seulement, responsables? Nous avons ici plaidé pour un dosage des deux méthodes, la vectorisation sémiologique et la vectorisation du désir: la première exige un repérage formel des signes, des vecteurs de sens, des continuités narratives ou formelles, des variations et des relances; la seconde interroge le spectateur sur ses perceptions kinesthésiques, rythmiques, énergétiques, mais aussi ses désirs conscients et inconscients, ses *puncta* et ses *vectores*, autant de facteurs qu'il est difficile d'objectiver pour le regard scientifique. Mais une double difficulté méthodologique demeure: 1) repérer comment les changements de forme, la perception des signes, bref la vectorisation sémiologique vont produire chez le spectateur des réactions mentales et physiques descriptibles et mesurables; 2) trouver, pour toute expérience kinesthésique, rythmique, pulsionnelle, tensionnelle du spectateur, un fondement formel et vectoriel au sens d'une sémiologie descriptive de l'œuvre.

Pour accomplir ces tâches, il faut faire un usage beaucoup plus technique de notre sismographe, repérer par exemple les variations d'intensité et de tension dans différentes parties du corps de Wilson/Molière: son visage, ses mains, son buste sont soumis à des tensions musculaires différentes, ce qui affecte le spectateur de manière très variable: l'impassibilité du visage nous inquiète; les convulsions des mains nous étonnent et nous renvoient à l'objet invisible vers lequel elles tendent; le buste nous donne l'impression d'une masse immobile, d'un gisant qui ne peut plus toucher le monde extérieur qui défile devant lui. Il faut aussi établir un lien entre les tensions de ces gestes et la tension dramatique, cet arc narratif de la fable: ces jeux de mains de Molière se prolongent ainsi dans d'autres plans où il tend la main vers Armande, ou vers Madeleine; la tension musculaire et l'angoisse qui s'en dégage pour l'observateur sont prises en charge, relayées et modifiées par le récit. Mais à vouloir ramener ici l'intuition ou l'expérience kinesthésique

du spectateur à une forme objective de l'œuvre filmique, et réciproquement, on risque de revenir à l'antique débat du sujet et de l'objet, voire de la forme et du fond, que précisément la vectorisation s'efforçait de dépasser. Nous sommes aussi ramenés, une fois de plus, à la question herméneutique du sens, une question que nous avons peut-être d'entrée un peu trop vite voulu enterrer. Car, ne nous faisons aucune illusion sur la faculté humaine de produire et de découvrir du sens en toutes circonstances: le *signum* et le *studium* sont toujours prêts à s'établir sur les traces vives du *vector* et du *punctum*. Et inversement, une vectorisation sémiologique (une analyse structurale donc) trop vite et trop lourdement tracée menace à tout moment d'éclater, et ensuite de se perdre dans toute l'œuvre comme un ruisseau dans la plaine désertique.

En revenons-nous ainsi, selon la lourde fatalité de notre fin de siècle, au relativisme postmoderne, selon lequel nous pourrions tout dire, tout entendre dans notre «écoute sensible», et tout faire dans notre pratique du signifiant? Pas nécessairement, car même si nous sommes bien à l'origine des vectorisations de notre désir, nous n'en restons pas moins soumis à la loi impérieuse des formes, des signes, des vecteurs. Aussi la question n'est-elle plus tant, avec cette œuvre vidéographique comme avec le reste, de *voir* que d'*oser* voir, car, ici comme ailleurs, *on ne sait pas trop ce qu'on ose voir et on n'ose pas trop ce qu'on sait voir*.

NOTES

1. Au sens que J.-F. Lyotard donne à ce terme dans: «La dent, la paume», *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E., 1973.
2. Cf. P. Pavis, «Vectorisation du désir et travail du geste», *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 64-90.
3. «L'écoute sensible commence par ne pas interpréter, par suspendre tout engagement. Elle cherche à comprendre par "empathie", au sens rogérien, le surplus de sens qui existe dans la pratique ou la situation éducatives»; R. Barbier, *L'Approche transversale. L'Écoute sensible en sciences humaines*, Paris, Anthropos, 1997, p. 294.
4. R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.

POSEUR L'ACTEUR EN POSEUR DE SIGNES DE SIGNES

RODRIGUE VILLENEUVE

*Mais le sens n'a strictement rien à voir
avec l'art, entends-tu, strictement rien!
Le sens, c'est de l'assurance sociale qui se prend
pour de la métaphysique.*

Jean-Pierre Vidal, *Le Neveu de Stockhausen*

L'ENVOÛTEMENT ET LE SENS

L'œuvre de Robert Wilson, l'œuvre théâtrale principalement, mais aussi l'œuvre vidéographique, pose dès le départ à qui veut l'analyser une difficulté importante: elle se donne comme se dérochant au sens. Le spectateur, pour une part de lui-même, si petite s'avouera-t-il qu'elle soit, veut toujours comprendre. Mais le spectacle wilsonnien, si l'on se fie par exemple à la description insistante qu'en donne Frédéric Maurin, n'aurait «rien à dire et tout à montrer. Et depuis la salle, rien à comprendre»¹. On ne saurait être plus clair. La perfection de l'image, associée à sa répétition, à la lenteur, et à l'absence ou presque de liens narratifs, réduirait en quelque sorte le spectateur au silence. Tout ne serait que regard. Happé par l'image, le spectateur, décrypteur impuissant, sentirait qu'il n'a d'autres choix que de laisser filer, de s'abandonner à la fascination, de «flotter». Mené vers quoi? comment? Qu'importe. Il saurait qu'il n'aura de plaisir qu'en se soumettant. Victime ravie d'une forme éminemment contemporaine de l'illusion théâtrale, il rejoindrait, paradoxalement, ces spectateurs de l'ancien théâtre que fustigeait Brecht.

Maurin décrit fort bien cet effet. Le vide (sémiotique) de l'image wilsonnienne, son «vide scintillant», ferait précisément sa force. Il mettrait en branle l'imaginaire du spectateur et provoquerait une libération fantasmatique. «Je me borne à tisonner le mental assoupi», a déjà déclaré Wilson². En subvertissant le sens, en détruisant la communication, il renverrait le spectateur à lui-même comme à la seule réponse possible à l'énigme que constitue peut-être toujours l'image, en tout cas celle qu'il produit et qui se trouverait dotée ainsi d'une sorte de caractère absolu, toujours intraduisible, toujours irréductible.

On ne peut pas ne pas penser ici à Mallarmé qui défend, dans « Crayonné au théâtre », l'idée que le théâtre, incité par ce pur espace de suggestion qu'est devenue la scène, ne se réalise pleinement que dans l'esprit du spectateur, qui prend en quelque sorte le relais et fournit à la représentation sa scène ultime, loin de l'immonde bête de carton-pâte qui se pavane derrière la rampe, dans la pauvre lumière du gaz.

La scène comme espace de projection appartient au dispositif inventé par les Grecs. Celui-ci a deux moteurs : la *mimésis* et la *catharsis*. Le modèle mallarméen, qui fonctionne à l'affect, comme l'aristotélicien, s'en distingue cependant radicalement en ce qu'il en est un d'appropriation (ou d'ingestion) plutôt que de transfert. La perfection mimétique, réduite à la suggestion et liée à la quasi-disparition de la narrativité, ne provoque pas l'identification mais l'envoûtement. Le sujet ne disparaît pas dans l'image, il est activé par elle. Le spectacle ne produit donc plus un message (ou des messages), à traduire avec plus ou moins de facilité, plus ou moins de « vérité », il produit un effet. S'il y a encore sémiotisation, celle-ci n'est plus de l'ordre de la production d'un objet de connaissance, équivalent temporaire et partiel du spectacle, mais de l'ordre de ce que j'ai appelé la confiance : la production d'un objet autre, littéraire, voire spectaculaire, possédant son autonomie propre, obéissant à ses règles, procédant à son autovérification. Ce sera, par exemple, Sarah Bernhard devenue la Berma dans *À la Recherche du temps perdu* de Proust ou l'Argentina dansée par Kasuo Ono³. Mais il arrivera le plus souvent qu'il n'y ait qu'un effet, plus ou moins puissant, à l'aune duquel on jugera la qualité du spectacle. Le spectateur comblé est par définition médusé. Il n'a pas à dire, encore moins à faire.

Ce qui peut sembler étonnant, c'est que par des moyens opposés, Wilson produise le résultat dont Mallarmé rêvait. L'affirmation soulignée de l'image scénique est l'équivalent de son quasi-effacement. Pour le reste, même délitescence du récit, même importance accordée à la lumière et à la musique, même place centrale faite au geste. De ce point de

vue, il est difficile de ne pas voir dans l'entreprise wilsonnienne un des aboutissements de la modernité théâtrale, qui ne peut s'accomplir, là encore, malgré l'apparent paradoxe, que par la destruction de la représentation. En effet, Wilson, en évitant l'image, en la dépouillant de sa référentialité, comme Mallarmé, la libère, l'« ectoplasmise ».

LA PLACE DE L'H(H)ISTOIRE

Bien des attitudes sont possibles face à cette réalité spectaculaire. On peut y voir une forme hautement sophistiquée du divertissement contemporain, le bel objet lisse, indifférent au monde, indifférent au sens, s'inscrivant parfaitement dans cette standardisation du regard produite par les sociétés technologiquement les plus avancées.

Il y a effectivement quelque chose de cet ordre dans *La Mort de Molière*. Elle est bien ce produit culturel de très haute qualité, auquel les qualificatifs d'étrange et de fascinant pourront encore une fois être appliqués. On peut donc – c'est l'attitude attendue – y trouver l'occasion d'excitantes dérives fantasmatiques. On peut aussi, agacé, le refuser. Ou s'en sentir exclu. Ou simplement s'y ennuyer.

La question de ce que l'on pourrait maladroitement appeler la valeur éthique ou idéologique d'une telle production n'est évidemment pas notre affaire, bien qu'il y ait là une riche matière à discussion. Ce qui nous intéresse, c'est d'abord de préciser la position dans laquelle se trouve celui qui veut, ou doit, faire sens. L'objet lui dit, de par son dispositif, qu'il n'a rien à faire là. Il se retrouve, gêné, parmi les mauvais spectateurs. Mais l'attitude sémiotique est-elle bien incompatible avec l'objet wilsonnien ? N'y a-t-il vraiment rien à comprendre et tout à éprouver, de sorte que tout discours d'analyse est dès le départ posé comme inadéquat et inopérant ?

Cette position ne me semble pas tenable. On ne peut poser comme un *a priori* l'impossibilité de la sémiotisation du monde. Si tout est à éprouver, tout est signe aussi. En même temps. Il n'en va pas de manière différente pour l'œuvre d'art, quelle qu'en soit l'intentionnalité ou la forme. En éprouver les

effets (plaisir intense, ennui, dégoût, etc.) ne délivre jamais de l'obligation du sens. Entendons-le ici, dans le champ des productions esthétiques, de manière large, comme l'apparition de ce qu'Eco appelle l'*idiolecte* de l'œuvre : sa structure, son code propre, sa cohérence, construction tout aussi nécessaire que temporaire.

Par ailleurs, ce que la critique wilsonnienne applique à l'ensemble de l'œuvre, à savoir que l'image se contente de mettre en forme sans rien exprimer (Maurin), ne me semble plus convenir aussi bien à *La Mort de Molière*. Non pas qu'on n'y retrouve tous les procédés chers à Wilson, mais ils se rapportent ici à un sujet *historique*. Ce n'est pas la première fois. Les figures de Freud, Einstein, Staline, Rudolf Hess, parmi bien d'autres, traversent l'œuvre de Wilson. Mais jamais le référentiel n'a été aussi précis, ni aussi développé : on se trouve ici en présence d'une représentation relativement claire d'un moment (l'agonie et la mort) de la vie d'un personnage célèbre (Molière).

De plus cette référentialité s'organise comme un récit, avec ses ellipses bien sûr, ses étranges ruptures, ses reprises, ses retours en arrière, mais appuyé quand même sur un développement chronologique dont les principales étapes sont assez facilement repérables.

La Mort de Molière dit donc quelque chose : elle ne fait pas que montrer. Elle renvoie à quelque chose qui lui est extérieur et qui n'est pas d'abord l'imaginaire du spectateur mais son encyclopédie. Il y a donc là une première couche de sens. Il importerait de prendre la mesure de cette part référentielle, ne serait-ce que pour voir comment elle est posée là comme un leurre, désavouée, détournée par la manière de montrer. L'essentiel, sans doute, sera finalement étranger à Molière, à ce montage de ses biographèmes. Mais le chemin parcouru pour cerner ce centre (sens) incertain passe si fortement par lui que ce ne saurait être impunément. À l'origine déjà, il y a le tableau représentant la mort du dramaturge accroché au mur du bureau de l'Administrateur de la Comédie-Française et qui a servi de point de départ à la vidéo de Wilson. Celle-ci n'y fait pas la moindre allusion. Elle n'en reste pas moins le « travail » de ce tableau

laissé hors-champ, son expansion contemporaine dans l'espace et le temps. Bref, s'il est vrai qu'on peut dénoncer chez Wilson « un nivellement des composantes de la mémoire culturelle »⁴, on pourrait facilement vérifier que, dans *La Mort de Molière*, la référence résiste et vient contrarier la libération fantasmatique que produirait la seule beauté de l'image, ou la musique répétitive de Glass, ou la dérive des citations.

JOUER MOLIÈRE

La vidéo présente aussi une autre singularité plus difficile à cerner. Elle est, a-t-on le sentiment, traversée par ce qu'on pourrait appeler une inquiétude qui vient ébranler sa surface apparemment si lisse. Cette inquiétude est sans doute liée au sujet lui-même, l'agonie, porteur attendu de morbidité. Mais on se rend compte assez rapidement qu'elle se développe à travers un surprenant réseau de superpositions, dont le spectateur prend peu à peu conscience. Ainsi Heiner Müller, dramaturge gravement malade, écrit sur Molière, dramaturge agonisant. Ce rapprochement du « héros » et de l'énonciateur se double d'une autre, encore plus serrée, qui consiste à faire jouer Molière par Robert Wilson, le réalisateur de la vidéo. Et que trouve-t-on juste au milieu de *La Mort de Molière* ? La lecture d'une longue lettre d'un ami de Robert Wilson, Edwin Denby, qui commence par ces mots : « Tu dois soigner ta toux Bob » et qui, étrangement partagée entre la tendresse amicale et l'ironie, est tout entière consacrée à cette indisposition. La série s'achève ainsi par le renvoi que ne peut manquer de faire le spectateur un peu averti au *topos* moliéresque par excellence : Molière se mourant, jouant en toussant Argan du *Malade imaginaire*.

Il est difficile de ne pas tenir compte d'un tel poids aussi bien indiciel que mimétique. Si l'image renvoyant sans cesse à elle-même et aux autres images peut effectivement provoquer chez Wilson le sentiment d'un vide vertigineux, on est bien obligé de constater qu'ici, dans le cas de la représentation de Molière lui-même, tout s'opacifie au contraire

Et c'est ainsi qu'on est renvoyé à l'acteur Wilson comme au cœur de cette oeuvre. Comment, par exemple, dans ce cadre où tout est contrôlé et soigneusement fixé interpréter ce qu'on pourrait appeler son *pathos*? Car si d'ordinaire chez lui l'acteur ne dispose d'aucune liberté en tant qu'interprète, on sent bien que lui-même se laisse aller dans le rôle de Molière a une réelle liberté expressive. Que faire de ce plein? Quel sens lui donner?

LE TOMBEAU DU POSEUR DE SIGNES

On est renvoyé, par le biais opposé, à la manière dont la question du sens se pose dans cette oeuvre: ou trop de vide, ou trop de plein. Et peut-être est-il normal que ce soit sur l'acteur que nous butions avec cette manière de poser la question. Rappelons quelques évidences. L'acteur fait sens, évidemment: il dit, montre, communique. L'acteur ne fait pas sens, évidemment: tout ce qui est chez lui de l'ordre de «la corporéité expressive et pulsionnelle»⁵ est *stimuli* et sensation plutôt que signe.

Quand on dit que Wilson joue, on entend donc qu'en tant que corps technique, artificiel, crédible et informatif (Barba), il produit un effet sémiotique (ce qui ne signifie pas pour autant que cet effet soit facilement mesurable). On toucherait là à la dimension davantage «wilsonnienne», en vérité souvent exclusive, du jeu, fondée sur la dématérialisation, la dépsychologisation, l'opérationnalisation plutôt que l'expression, et finalement l'abstraction.

Mais on entend aussi qu'il produit un effet «énergétique», comme dirait Lyotard⁶. À notre étonnement, en effet, on croit saisir ici l'expression – et l'excès – d'un sujet. En d'autres mots, Wilson se comporterait dans *La Mort de Molière* comme n'importe quel acteur occidental traditionnel! C'est ce fait qui est intéressant et c'est lui qu'il faudrait interroger d'abord, avant de tenter une analyse du jeu dont les risques sont encore aujourd'hui considérables tant sont pauvres les outils dont disposent pour cela les études théâtrales. Il est en tout cas intéressant qu'au corps tenu par l'image, fabriqué par elle, sans autonomie, sans effraction, sans dépassement, qu'au corps dont toute l'énergie semble venir de la caméra,

s'oppose et s'ajoute un corps inquiet, vieilli, gémissant, qui ne peut plus être contenu par la «belle image», ni retenu par elle, qui du fauteuil usé est définitivement passé au lit, et qu'on ne verra pas transféré sous la dalle, enfin apaisé.

Serait-il possible qu'ayant renoncé à ce que Kantor appelle la *répétition formelle*, qui est celle sur laquelle se sont appuyés la modernité américaine (musique, danse, peinture) et le travail de Wilson lui-même, celui-ci soit passé, dans *La Mort de Molière*, à la *répétition métaphysique*, qui est ce «sacrilège envers la nature, envers Dieu» que commet tout acteur puisque «je n'ai pas le droit de répéter après la nature, après Dieu»⁷? Le ressassement wilsonnien aurait-il trouvé dans le fait de mourir en Molière une butée?

La visée moderniste rencontre toujours la même résistance lorsqu'il s'agit du théâtre: l'acteur ne peut jamais vraiment s'*abstraire*, ne peut pas ne pas être et représenter. Wilson ici assumerait totalement ce scandale en jouant lui-même l'Acteur (Molière) et en proposant sa présence propre au déni figuratif de l'art moderne. Mort-vivant, comme tout acteur, il prendrait ainsi le risque que cet exercice rhétorique du tombeau dessine le sien.

NOTES

1. F. Maurin, 1998 : 217.
2. R. Wilson, cité par F. Maurin, 1998 : 224.
3. Voir R. Villeneuve, 1995 : 72.
4. F. Maurin, 1998 : 70.
5. M. Febvre, 1995 : 46.
6. Voir J.-F. Lyotard, 1973.
7. «Kantor présent». Entretien avec Anne Ubersfeld, paru d'abord dans *Théâtre/Public*, mai-juin 1981, et repris dans *Entretiens*, 1996 : 59.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBA, E. [1993]: «Le Canoë de papier», *Bouffonneries*, n° 28-29.
- FEBVRE, M. [1995]: *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Éd. Chiron.
- KANTOR, T. [1996]: *Entretiens*, Paris, Éd. Carré.
- KLINKENBERG, J.-M. [1996]: *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université.
- LYOTARD, J.-F. [1973]: «La dent et la paume», *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE.
- MALLARMÉ, S. [1945]: «Crayonné au théâtre», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».
- MAURIN, F. [1998]: *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud.
- PAVIS, P. [1996]: *L'Analyse de spectacles*, Paris, Nathan.
- VILLENEUVE, R. [1995]: «La photographie du théâtre: les images échouent toujours», *L'Annuaire théâtral*, n° 17, printemps.

CONTREFAIRE N'Y A-T-IL POINT QUELQUE DANGER À CONTREFAIRE MOLIÈRE?

DOMINIQUE LAFON

Dies ist kein Gedicht über Molière. Über Molière kann man kein Gedicht schreiben. Molière ist kein poetischer Gegenstand. Molière ist ein Objekt der Medizin. (H. Müller, texte de présentation)

On pardonnera à la germaniste que je fus jadis d'avoir renoué avec quelques souffrances estudiantines en lisant la version allemande des premières phrases du texte composé par Müller sur le «sujet» qu'est la mort de Molière. En vérité, ce texte liminaire fut écrit durant l'automne 1993 non seulement sur Molière, mais aussi sur le film tourné par Wilson, quelques mois plus tôt, le texte des séquences ayant été établi une année plus tard.

Si Molière n'est pas un sujet de poésie, sa mort le fut pour son époque qui lui érigea de nombreux tombeaux poétiques. Le terme de mausolée rendrait mieux compte, sans doute, d'un phénomène que Roger Duchêne décrit comme suit:

Nulle mort d'écrivain du XVII^e siècle n'a été l'occasion d'un tel déferlement d'épithètes et de poèmes en tous genres: une centaine dont plusieurs en latin. Sa fin soudaine, presque sur scène, a fait d'un comédien célèbre et d'un auteur controversé un mythe vivant autour duquel se sont affrontés les défenseurs et les ennemis du théâtre, les dévots et les libertins, les tenants de la grande comédie et les amateurs de farce. (1998: 670)

Invitée, comme moliériste, à écrire sur un tombeau contemporain, modeste dalle funéraire de quarante-cinq minutes, on comprendra que j'aie d'abord interprété le paradigme des négations du poème d'ouverture, du poème générique dans tous les sens du terme, début d'un film mais aussi mise en question du genre de l'épithète, comme une dénégation, voire une méconnaissance des origines de la constitution d'un mythe. La mise en garde de l'exergue devenait paradoxalement une invite à convoquer les épithètes, puis les pièces de théâtre, qui voulurent tirer la leçon, fixer l'image des circonstances de la mort de Molière; florilège contrapuntique inattendu pour servir à l'analyse d'une œuvre résolument inscrite dans la modernité. Le collage de textes divers, et à première vue immotivés, sur lequel la vidéo repose en grande part, autorisait sa confrontation avec des textes contemporains à l'événement éponyme.

La Mort de Molière de Robert Wilson n'est pas, dirait-on, une œuvre de circonstance. Pourtant sa gestation, son élaboration furent tributaires de bien des circonstances extérieures. Un changement de ministre de la culture, la réunion des deux Allemagnes et, plus significativement, un hasard, celui dont les étoiles ne se soucient pas.

Hasard, l'accrochage d'une toile de style pompier dans le bureau de l'Administrateur de la Comédie-Française, qui représente Molière assis dans un grand fauteuil, la tête rejetée en arrière. Symétriquement agenouillées de part et d'autre des jambes du personnage central, deux religieuses. Il s'agit d'un tableau de Wafflard, peint en 1810 (Lorcey, 1980 : 223), qui met en scène l'Histoire, la présence, dans la maison de Molière, au jour de sa mort, de deux religieuses qui quètaient pour le Carême et qu'on avait hébergées, suivant les us de l'époque. Les deux bustes qu'on devine à la gauche du tableau sont certainement ceux de Plaute et Térence, dramaturges auxquels les panégyristes des épitaphes associent ordinairement Molière. À commencer par le plus célèbre d'entre eux, La Fontaine :

*Sous ce tombeau gisent Plaute et Térence,
Et cependant le seul Molière y gît.
Leurs trois talents ne formaient qu'un esprit
Dont le bel art réjouissait la France.
Ils sont partis, et j'ai peu d'espérance
De les revoir, malgré tous nos efforts.
Pour un long temps, selon toute apparence,
Térence, et Plaute, et Molière sont morts.*

(Donneau de Visé, 1879 : 49)

Si, dans la vidéo, les religieuses du tableau de Wafflard apparaissent dès les premières images, la référence humaniste n'y tient pas une grande place. Comme le tableau, cependant, elle donnera à voir les manuscrits de l'auteur, objets mythiques dont la disparition demeure la pierre d'achoppement de la légende moliéresque.

Ce tableau, qui fut à l'origine du projet wilsonien, s'inspire, quant à lui, d'une des branches tardives de la biographie moliéresque, puisque la présence des

deux religieuses intervient dans les récits de la mort de Molière pour la première fois en 1705, chez Grimarest, qui fut un des auteurs de référence pour le chercheur de Wilson, Jan Linders. Le récit des tout derniers instants de Molière, qui n'est pas cité dans la vidéo où il eût été redondant, est très révélateur de la fonction de ces deux personnages étrangers à l'univers domestique de l'acteur :

Il resta assisté de deux sœurs religieuses [Armande et Baron sont partis.] Elles lui donnèrent à ce dernier moment de sa vie tout le secours édifiant que l'on pouvait attendre de leur charité, et il leur fit paraître tous les sentiments d'un bon chrétien et toute la résignation qu'il devait à la volonté du Seigneur. Enfin il rendit l'esprit entre les bras de ces deux bonnes sœurs; le sang, qui sortait par la bouche en abondance, l'étouffa. Ainsi quand sa femme et Baron remontèrent, ils le trouvèrent mort.

(Grimarest, *La Vie de Monsieur de Molière* [1705], cité dans Duchêne, 1998 : 662-663)

Ce récit, que Grimarest prétend tenir de Baron lui-même, peut se lire comme une enluminure si on le compare au texte de la requête d'Armande Béjart à l'Achevêque de Paris, pour demander la permission de donner une sépulture ecclésiastique à Molière :

Ce considéré, Monseigneur, et attendu [...] que ledit defunct a demandé auparavant que de mourir un prestre pour estre confessé, qu'il est mort dans le sentiment d'un bon chrestien, ainsi qu'il a témoigné en presence de deux dames religieuses demeurant en la mesme maison, d'un gentilhomme nommé Couton, entre les bras de qui il est mort et de plusieurs autres personnes. (Jürgens et Maxfield-Miller, 1963 : 551)

La valeur compensatoire de la présence des deux sœurs clarisses d'Annecy est manifeste; ce sont des figures tutélaires qui recueillent le rachat du pécheur. Le tableau du XIX^e entérine le chromo, l'exacerbe même, en agenouillant les deux religieuses aux pieds d'un Molière qui semble les bénir.

Les auteurs des épitaphes rédigées dans les jours et les mois qui suivirent la mort de Molière ne pouvaient avoir recours à ces deux figures, commodités truchements dont ils ignoraient l'existence. Mais la violence des accusations d'impiété dont ils se font

l'écho explique pourquoi Grimarest leur attribue un rôle décisif.

Que disent ces épitaphes?

*Ci gît qui toujours se moquoit,
Qui pour plaire aux grands, se piquoit
D'une impiété sans seconde;
Nul ne fut épargné de lui;
Le bouffon sçait bien aujourd'hui
Si l'on se raille en l'autre monde.
(Monval, 1969: 33)*

*Molière est mort subitement;
Le diable l'a pris brusquement
Et le tient enfermé dans sa grotte profonde;
Son sort était égal pendant qu'il a vécu;
Car, étant jaloux et cocu
Il était damné dans ce monde. (Loc. cit.)*

*Molière repose en ce lieu,
Qui par des œuvres exécrables
Se mit si mal auprès de Dieu
Qu'il est très bien auprès des diables. (Ibid., p. 34)*

*J'attaque impunément le plus haut caractère
Des Roys et des dévôts, des marquis, du vulgaire;
J'ay de tous les états découvert le mystère:
Joüant le medecin, je me suis échoüé.
Je meurs sans medecin, sans prêtre, sans notaire:
J'ay joüé la Mort même et la Mort m'a joüé. (Ibid., p. 16)*

*Cy gît le comique Moliere
Sans sonner, sans chanter, sans lumière,
Enterré clandestinement
Dedans le coin d'un cimetiere. (Ibid., p. 51)*

Et Wilson? Wilson consacre un long plan de la dixième séquence, séquence de la mort, à un cercle de huit religieuses qui jouent, pour reprendre les termes de Jan Linders, «a strange ritual»; rituel gestuel où l'on peut parfois identifier le geste de «battre sa coulpe». Mais le plan suivant qui les montre s'allongeant face contre terre, comme lors de la prise de voile, les sacrifie totalement au mythe auquel, symboliquement,

elles s'unissent. La problématique religieuse s'abîme dans la prosternation, et avec elle les périls que fait encourir la dénonciation de la tartufferie. L'acteur est un pauvre homme, pas un moraliste.

La présence de Galilée au chevet de Molière pourrait donner à voir le pauvre homme en penseur. Elle est peut-être le fruit d'un autre hasard, plus secret il est vrai, mais qui éclaire encore l'image par le biais d'une autre circonstance: la présence dans le secrétariat général de la Comédie-Française d'un portrait de Galilée, œuvre d'un inconnu, signalée dans le catalogue du Musée de la Comédie-Française, édité par René Delorme en 1878.

Ceci n'est pas un tableau, même s'il en prend le titre. Le résultat, ici *La Mort de Molière*, dépend d'autres circonstances que le cours des étoiles politiques et l'observation des toiles accrochées au mur...

Ceci n'est pas une pipe. Ceci est un poème sur Molière. *Das ist ein Gedicht über Molière*. Le poème n'est pas un film. Le poème comme le film observent un mourant, un acteur, «bei der Arbeit», au travail.

Ceci n'est pas une communication savante. L'universitaire observe le travail d'un vidéaste qui recompose un catalogue de Musée, fasciné par le cercueil de verre qui protège le fauteuil de Molière et les images qui l'entourent. Dans ce catalogue pourrait figurer un tableau ou un document relatif à Racine, dont on peut supposer, même si cela reste à vérifier, qu'il représente Racine lisant Plutarque au Roi sur le champ de bataille.

Ceci n'est pas la mort de Molière, mais l'image au travail ou le travail de l'image d'un acteur qui joue la mort d'un homme qui s'appelait Molière.

Robert Wilson n'est pas Molière. Molière n'était pas un médecin.

Molière était un acteur qui mourut d'avoir, *bei der Arbeit*, contrefait le mort et le médecin dans une pièce intitulée *Le Malade imaginaire*. Les épitaphes nous le font bien connaître, qui déclinent les dangers de la contrefaçon:

*Ce n'était qu'une comédie
Où Molière faisait le malade et le mort.*

*La mort, en étant avertie,
Voulut jouer son rôle et faire sa partie.
Par forme d'épisode elle parut d'abord;
Mais devenant jalouse enfin de sa copie,
Fit que l'acte dernier décida de son sort,
Et changea le comique en une tragédie.*

*Molière, appellois-tu Malade imaginaire
Celuy qui meurt réellement?
Peut-être qu'à ton jugement
La mort n'était qu'une chimère,
Malgré le commun sentiment
Qui nous enseigne le contraire. (Monval, 1969: 25)*

*Cy gît un illustre bouffon
Qui n'a pû si bien contrefaire
Le Malade imaginaire
Qu'il a fait le mort pour de bon. (Ibid., p. 15)*

*Cy gist qui dans la comédie
Pour dernier acte de sa vie,
Voulut représenter le mort:
Pour mieux jouer ce personnage,
D'un vray mort prenant le visage,
D'un sommeil éternel à la fin il s'endort. (Ibid., p. 27)*

Robert Wilson n'est pas Molière. Robert Wilson est un metteur en scène original qui joue le rôle de Molière mourant sur un collage de textes conçu par un dramaturge allemand, dont la veillée mortuaire s'acheva par la projection d'une vidéo intitulé *La Mort de Molière*. Ceci n'est pas la mort de Müller.

Ceci n'est pas la mort de Molière.

Ceci n'est pas un documentaire. On n'apprend rien du visionnement de la vidéo de la biographie de Molière. Seul le générique ou la lecture du synopsis, présenté par Jan Linders dans *Performance Research*, permet d'identifier la présence de membres de la troupe, tel La Grange et La Thorillière, ou celle encore plus improbable de Chapelle, qui fut peut-être le condisciple de Molière. Il y a aussi quelque incongruité à donner à la fille de Molière, Esprit-Madeleine, le prénom de la fille de l'assistant à la

réalisation, Philippe Chemin. Isabelle n'était pas le prénom de la fille de Molière.

Ceci est un document de seconde main, qui accrédite les clichés de l'imagerie moliéresque. Comme le tableau du bureau de Jacques Lassalle, la vidéo enregistre et fixe un texte de référence qui est, en grande part, une hagiographie, la légende recomposée par Grimarest, trente ans après la mort de Molière, et accrédite, par exemple, le sort réservé à la traduction du *De rerum natura* de Lucrèce. L'image de l'autodafé double la référence historique d'une fiction romanesque, celle du *Roman de Monsieur de Molière* de Mikhaïl Boulgakov, qui sert à cautionner la disparition des manuscrits par un autre autodafé. Boulgakov (p. 238 et 252) décrit Molière au soir de sa mort brûlant rageusement un manuscrit. Wilson brûle tous les manuscrits de Molière.

La vidéo collectionne les artefacts de l'imagerie moliéresque. Son fauteuil, ses portraits, mais aussi la collection d'autographes de la Comédie-Française, dont un diptyque qui présente à droite un acte notarié portant un des rares paraphes de Molière, à gauche le brevet de pension accordé aux Comédiens français le 24 août 1682 et signé par Louis XIV et Colbert:

Un petit cadre doré, divisé en deux parties, dont l'une réversible à double face, présente sur le côté fixe de gauche l'original du brevet de 12 000 livres allouées aux Comédiens français par Louis XIV. On voit dans le bas, en gros caractères autographes, la signature du Roy-Soleil, et celle de son fidèle ministre Colbert. [...] Le volet mobile de droite contient, recto et verso, un acte notarié se rapportant à des affaires privées de Molière.

In fine, parmi les noms des contractants, se détache: J.-B.

Molière, signature authentique du poète offrant aux «chercheurs et curieux» un précieux document d'une valeur inestimable.

(Genest et Duberry, 1922: 255)

La vidéo peut alors convoquer Colbert aux côtés de Molière. L'artefact manuscrit s'incarne dans la présence de Colbert et du couple synecdoque de son effort de peuplement du Canada, la paysanne française et l'Indien d'Amérique. Le diptyque devient triptyque qui met en scène l'américanité. La vidéo est le résultat d'autres circonstances que le cours de

l'histoire. Le réalisateur fait jouer les artefacts de la collection de la Comédie-Française, qui demeurent indéchiffrables à l'observateur d'images fugitives, comètes du hasard d'un montage. Ceci n'est pas le fruit d'une visite du Musée de la Comédie-Française. La collection de la Comédie-Française n'est pas un sujet de vidéo.

Ceci n'est pas l'histoire de Molière. Personne ne peut écrire l'histoire de Molière. Molière est un objet mythique.

Le film observe le réalisateur qui contrefait l'acteur. Molière mourut à l'âge qu'avait le réalisateur à l'époque du tournage. Wilson s'identifie à Molière qu'il identifie à ses personnages. Molière est Dom Juan. Un « enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique qui ne croit ni ciel, ni enfer... un époux à toutes mains ». Comme lui, il est emporté par les flammes de l'Enfer. Molière est Argan soigné par un moderne Fleurant qui met plus que le nez dans le pot de chambre de son malade.

Müller contrefait le texte de Molière. Il feint la citation, mais la copie est un original, un montage qui déjoue le texte des *Femmes savantes*, en échangeant les rôles d'Armande et d'Henriette pour forger de toutes pièces le discours de Madeleine Béjart-Armande à Henriette-Armande Béjart.

Le montage joue ainsi sur l'historicité sémantique. Dans la séquence :

*Quoi! le beau nom de fille est un titre, ma sœur,
Et sans un mal de cœur saurait-on l'écouter?
Qu'a donc le mariage en soi qui vous oblige,
Et de vous marier vous osez faire (la) fête?*

les deux premiers vers sont extraits des deux premières répliques de la scène 1 de l'acte I des *Femmes savantes*. Mais la troisième appartient à la seconde réplique d'Henriette, qui, on se le rappelle, défend le mariage, et s'étonne de voir sa sœur obligée, c'est-à-dire contrainte, par le mariage, alors que le texte de la vidéo l'entend au sens de « qu'est-ce qui vous oblige au mariage »? Le montage joue sur l'interpolation pour faire dire au texte son contraire, son négatif, au sens photographique du terme. Dans la séquence :

*Loin d'être aux lois d'un homme en esclave asservie
Et les soins où je vois tant de femmes sensibles
Qui se trouve taillée à faire un philosophe
Si le vôtre est né propre aux élévations
Le Ciel, dont nous voyons que l'ordre est tout puissant
Ne troublons point du ciel les justes règlements*

la plaidoirie féministe – si vous êtes taillée à faire un philosophe, soyez philosophe, sans contrarier la volonté du destin – est tout entière oblitérée par l'interpolation des deux premiers vers qui sont d'Armande et qui retournent le sens des suivants qui sont d'Henriette. L'opposition des deux sœurs – Armande était officiellement la sœur de Madeleine – devient le discours unique d'un refus du mariage. Refus qui joue autant sur la rivalité de la sœur aînée ou la maîtresse aînée, dépitée de voir la plus jeune épouser celui qui fut son amant pendant de longues années et qui mourut un an, jour pour jour, après elle, que sur l'angoisse de la mère de voir sa fille « tousser et cracher comme elle ».

La mort saisit le vif. Madeleine et Armande sont intriquées par le discours, comme elles le furent par les calomnies de l'époque dans une filiation incestueuse que le hors-texte wilsonien annonce en exergue de la séquence.

Le procédé est indéchiffrable, le message brouillé par le mixage de bruits divers. Les dernières paroles ne sont que les vers alternés des répliques d'Henriette et d'Armande, lus à l'envers, mais dont la séquence se lit, à l'endroit, comme suit :

*Il n'ait continué ses adorations
Cet empire que tient la raison sur les sens
Et ce n'est pas un fait dans le monde ignoré
Votre esprit à l'hymen renonce pour toujours
Et vous ne tombez pas aux bassesses humaines
Non; mais c'est un dessein qui serait malhonnête*

Ainsi reconstituée, la séquence réitère les récriminations d'une femme jalouse, ou même d'une mère torturée par la malhonnêteté d'un hymen qui lie sa fille à son amant.

Ceci est la lecture d'un cryptage. Le cryptage est un décryptage du texte moliéresque qu'il faut, comme les

paroles des chansons de certains albums des Beatles, lire à l'envers pour révéler les rumeurs qui entourent la vie de Molière.

*Il n'eut jamais une autre loy
Que celle qui détruit la foy.
Il se servit de la coquille
Et de la mère et de la fille,
Et ne trouva, dedans sa fin,
Ni Dieu, ni loy, ni medecin.* (Donneau de Visé, 1879: 54)

Ceci n'est pas une enquête sur *La Mort de Molière*. *La Mort de Molière* n'est pas un sujet d'enquête. *La Mort de Molière* est un objet pour la sémiotique. D'autres rumeurs de l'époque firent de la mort de Molière une revanche de la médecine. Les contemporains y virent un trophée pour la médecine. Molière était mort en jouant le malade. Il en fut bien puni. Telle est la leçon de maintes épitaphes:

*Doctes medecins outragés
Par le satyrique Molière,
La mort, qui l'a mis dans la biere,
Ne vous a-t-elle pas vengés?* (Ibid., p.63)

*«Quoy! C'est donc le pauvre Molière
Qu'on porte dans le cimetière?»
S'écrièrent quelques voisins.
«Non, dit certain apoticaire:
C'est le Malade imaginaire
Qui veut railler les medecins.»* (Ibid., p.52)

La mort, elle-même se fait médecin:

*Je n'ai pas, disoistu, le pouvoir de guérir?
J'ai comme medecin, l'art de faire mourir.
En effet, de ta main, ton avarice extrême,
Jouant le medecin, a creusé ton tombeau.
S'il est du patient l'infailible bourreau,
Devois-tu devenir medecin toi-même.* (Ibid., p.66)

Ceci est un discours sur le danger qu'il y a à se moquer des médecins. La copie risque de devenir l'original. Wilson joue Molière mourant. La copie rejoint l'original et cite une lettre d'un ami du réalisateur l'initiant aux rituels qui tiennent à l'écart

la maladie et les médecins. La copie joue à l'original. Ceci n'est pas une pipe.

Ceci est une vidéo. Une vidéo est un objet pour la médecine. Wilson conjure la maladie, mais ne peut conjurer la menace de la médecine. La dernière image de la vidéo, après le générique, est celle du médecin qui fixe la caméra d'un air sardonique ou goguenard. Si la mort de Molière fut, par le biais de poèmes, un sujet de polémique pour ses contemporains, vengeant, entre autres victimes, les médecins des railleries que le dramaturge leur avait fait subir, ne pourrait-elle être, pour Wilson, l'icône propitiatoire de ses propres angoisses?

La mort de Molière fut une pièce à conviction du procès que l'époque faisait aux comédiens qui jouaient à la frontière de la copie et de l'original. Deux termes qui organisent aussi bien la première harangue de Molière devant le Roi, «les comédiens de campagne n'étant que les copies des "originaux"», comprendre les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, que bon nombre d'épitaphes à lui consacrées.

*Cy gît qui parut sur la scène
Le singe de la vie humaine
Qui n'aura jamais son égal.
Mais voulant de la mort ainsi que de la vie
Estre l'imitateur dans une comédie,
Pour trop bien réussir, il réussit fort mal;
Car la Mort, en estant ravie,
Trouva si belle sa copie
Qu'elle en fit un original.* (Donneau de Visé, 1879: 50)

*Cy gît Molière! C'est dommage!
Il faisoit bien son personnage;
Il excellait surtout à faire le cocu:
En lui seul, à la Comédie,
Tout à la fois nous avons vu
L'original et la copie.* (Ibid., p.51)

*Ci gît le singe de la vie,
Ci gît le singe de la mort.
Molière, dans sa Comédie,
Ayant au naturel représenté la mort,
Et par ce dernier acte ayant fini son sort,*

Il passera, malgré l'envie,
pour original sans copie. (Ibid., p.65)
[...]
Mais le plus fort paru au divin tribunal (Monval, 1969: 55)

Où ce pauvre insensé, cet ingrat, cet impie,
En pensant de sa mort n'être que la copie,
En devint par malheur le triste original.

Quand Molière, employant de l'art les plus beaux traits,
Nous peignit des humains les différens portraits,
Nous dûmes nos plaisirs à son rare génie;
Mais il ne doit qu'à lui cet honneur sans égal
D'avoir été l'original
Dont La France ne verra jamais la copie.
(Donneau de Visé, 1879: 68)

Dans le contexte de la modernité, seul l'original est apprécié. Wilson fait œuvre originale. Pourtant, il reprend bon nombre des clichés qui structurent la légende moliéresque. Copie de la copie, il ne peut s'adresser qu'à un public pour qui l'original n'existe pas. Le repère ou le référent sont sans importance au regard de l'image ou du cliché: on peut faire nettoyer par le père le fauteuil du fils devenu, le temps d'un «Father, I am dying», l'image du crucifié. Le substrat historique est emprunté par Wilson aux commères de l'histoire (Grimarest, Boulgakov), à quelques chromos, aux métaphores les plus connues des *Fables* de La Fontaine (le renard). La culture s'énonce dans le galimatias qu'est devenu le latin, le grec, dans la ribambelle des religieuses découpée sur le modèle des deux religieuses de l'époque.

Ceci est une vidéo. Ce n'est pas une vidéo sur Molière. Molière n'est pas un sujet de vidéo. Molière est un objet pour le théâtre. Que les athées et les impies de l'imagerie postmoderne se le tiennent pour dit et méditent sémiotiquement cette dernière épitaphe:

AUX ATHÉES ET IMPIES DU SIÈCLE
Apprends athée, apprends, impie
À mieux parler de Dieu, de l'homme et de son sort,
De crainte qu'imitant Molière dans sa vie,
Tu ne l'imites dans sa mort.
(Donneau de Visé, 1879: 68)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOULGAKOV, M. [1973]: *Le Roman de Monsieur de Molière*, Paris, Éd. Champ libre.
DONNEAU DE VISÉ, J. [1879]: *Oraison funèbre de Molière*, Paris, Librairie des bibliophiles, Genève, Slatkine Reprints, coll. «Nouvelle collection moliéresque».
DUCHÊNE, R. [1998]: *Molière*, Paris, Fayard.
GENEST, G. et É. DUBERRY [1922]: *La Maison de Molière connue et inconnue*, Paris, Librairie Fischbacher.
JÜRGENS, M. et E. MAXFIELD-MILLER [1963]: *Cent ans de recherches sur Molière*, Paris, S.E.V.P.E.N.
LINDERS, J. [1996]: «Molière ± Müller», *Performance Research*, vol. 1, n° 2, 93-102.
LORCEY, J. [1980]: *La Comédie française*, Paris, Fernand Nathan.
MONVAL, G. [1969]: *Recueil sur la mort de Molière*, Genève, Slatkine Reprints, coll. «Nouvelle collection moliéresque».

Chère E.L.

Ai trouvé par hasard en bouquinant
au bord de la Seine cette photographie
présumée mais sans doute fausse de Molière.
L'ai tout de même achetée... sait-on jamais.
Wish you were here.

I.L.



Carol Dallaire, *Souvenir de Paris*, 1999.
À partir de Molière dans le rôle de César par Mignard (collections Comédie-Française).

LE TEMPS ET LA CONSTRUCTION DU SENS

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

CONSTRUCTION

BILHA BLUM

*Il y a le moment pour tout, et un temps pour tout faire sous le ciel:
Un temps pour enfanter, et un temps pour mourir; un temps
pour planter, et un temps pour arracher le plant. Un temps pour
tuer, et un temps pour guérir [...] (L'Ecclésiaste, 3:1)*

Lu de façon non orthodoxe, le texte de *L'Ecclésiaste*¹ semble attribuer au temps le pouvoir rare et presque divin de régenter la vie, la mort et toute activité humaine de quelque importance. La nature temporelle de la vie et la conscience de la mort – qui contraste violemment avec le sens de l'infini attaché au temps – sont en effet des certitudes profondément ancrées et difficilement contestables. Des termes comme « irréversible », « inaltérable » et « inévitable », qui servent souvent à décrire à la fois la fin de la vie et le passage du temps, ne font que confirmer ce rapport symbiotique et épistémologique.

De plus, la vie et le temps ont toujours été conçus métaphoriquement à travers l'histoire comme « fuyant » de la même façon. Le courant dominant de la philosophie occidentale considère généralement les deux notions comme linéaires, unidirectionnelles et continues, et, par ailleurs, existant à un niveau métaphysique situé bien au-delà de toute pénétration humaine. Mais la différence entre les deux tient au fait que si la vie se termine naturellement par la mort, le temps, lui, n'a pas de fin et, comme le prétend la modernité, amène un progrès constant. Par opposition à la vie, le mouvement perpétuel du temps vers le futur est ainsi censé engendrer l'espoir et assurer une certaine amélioration. Depuis les Lumières, en particulier, le passage du temps a donc été considéré, par-dessus tout, comme un processus incessant d'évolution apportant constamment à l'humanité de nouveaux bienfaits et un bien-être sans cesse accru².

La Mort de Molière remet en cause cette conception traditionnelle du temps; à travers cette remise en question et par ses affinités avec la mort, l'œuvre remet également en question la conception du cycle vie-mort tout entière. Cette obsession du temps est une caractéristique commune à toutes les œuvres de Wilson, au point même qu'il est désormais possible de dire qu'elles reflètent une

véritable «esthétique du temps» qui appartient en propre à l'artiste. Et en effet, dans nombre de ses premières œuvres, la manipulation que Wilson fait subir au temps a toujours été considérée comme une de leurs composantes artistiques majeures. Au moyen de *tableaux vivants*³ immobiles, d'un rythme extrêmement lent et, entre autres choses, d'une durée inhabituelle, Wilson tentait ainsi d'établir une correspondance étroite entre le temps théâtral et le temps réel, en unifiant l'expérience de l'espace temporel que pouvaient avoir les acteurs et le public.

Mais, dans *La Mort de Molière*, il abandonne son attitude habituelle et adopte au contraire une approche différente du temps qui, comme il se doit, résulte en une nouvelle façon de concevoir le rapport entre le temps, la mort et la création artistique. Ce changement d'approche se marque principalement par une rupture constante de la continuité du temps, et en particulier de son irréversibilité, grâce à divers dispositifs artistiques à l'œuvre dans la vidéo. Les deux, la continuité et l'irréversibilité, étant des caractéristiques propres au passage du temps, leur rupture est à l'origine d'une construction textuelle complètement différente.

La confrontation, qui tout naturellement s'instaure entre la conception conventionnelle du temps que se fait le spectateur et celle que le texte infère, ne fait que refléter une confrontation parallèle, celle qui oppose le monde réel et le monde de la fiction. On peut donc partir de là pour décoder l'œuvre dans son ensemble: en analysant la vidéo essentiellement sous l'angle de la conception du temps qu'elle met en œuvre, nous serons amenés à découvrir un important dénominateur commun entre les caractéristiques du temps textuel ainsi conçu et l'un des thèmes principaux de l'œuvre: la mort de Molière, ou plutôt, en fait, la mort en général.

Dans cette œuvre, Wilson a recours à des techniques artistiques de divers types pour construire sa conception singulière du temps, l'une des plus évidentes consistant sans doute à faire alterner des scènes de la biographie de Molière et la déconstruction de la chronologie du récit. Cet article

s'attachera à une technique propre au médium choisi par Wilson, nommément le *vidéotexte*. Cette technique se manifeste par l'usage récurrent de *flashes* d'images interpolés tout au long de la vidéo et fonctionnant comme un moyen de rompre sa continuité linéaire. Ces *flashes* sont caractérisés par une suite d'images (ou *inserts*) qui n'appartiennent pas à la séquence dans laquelle elles sont placées. Par exemple, l'image des chaises en feu qui apparaît au début de la vidéo appartient en fait à la séquence montrant des danses rituelles de mort qui prend place à la fin de l'œuvre.

En quatre occasions différentes, le développement linéaire de l'œuvre est ainsi coupé par une séquence d'images très rapide, ou de *flashes*, qui apparemment n'ont rien à voir avec la situation montrée à l'écran à ce moment-là. Chacune de ces quatre séquences est faite soit d'images qui ont déjà été montrées, soit surtout d'images qui reviendront plus tard dans la vidéo, intercalées dans la séquence. De cette façon, le mouvement linéaire conventionnel de la vidéo, parallèle au cours naturel du temps, du passé au futur en passant par le présent, se trouve complètement perturbé. Le spectateur est ainsi confronté à un temps qui n'est ni continu, puisque son écoulement naturel est perturbé, ni irréversible, puisqu'il opère une série de va-et-vient entre le passé et le futur.

L'effet qui en résulte est le sentiment croissant que le présent se trouve en fait construit progressivement par le vidéotexte: un présent éternel, continu, sans fin, un présent gelé. Le temps est perçu comme pratiquement immobile, le futur devenant passé et le passé, futur. Au plan de l'interprétation, un tel cadre évacue naturellement des sentiments comme l'espoir ou l'aspiration à un changement et à une certaine amélioration; tout cela est rendu futile par l'apparente disparition de tout futur de quelque consistance. Il y a peu de chances de progrès dans une existence matérielle où le mouvement général du temps semble avoir pris un tour circulaire plutôt que linéaire. Incapable en fin de compte de franchir les frontières du présent, le spectateur est projeté en arrière plutôt qu'en avant, vers le point même d'où il est parti.

Mais avant d'aller plus loin, j'aimerais spécifier le contenu des quatre séquences d'images, leur ordre d'apparition dans chacune des sections et la place des séquences dans la vidéo, pour bien faire percevoir la manipulation du temps qu'opère Wilson.

Séquence 1

Contenu: Chaises en feu, manuscrits, fauteuil vide vu de dos.

Localisation: Section 2 de la vidéo.

Action en cours: On place quelque chose dans la main de Molière – [Insertion de la séquence] – il porte la chose à sa bouche.

Séquence 2

Contenu: Télescope, neige qui tombe, chaises en feu.

Localisation: Section 4 de la vidéo.

Action en cours: Deux religieuses, l'une marmonnant en silence, l'autre vue de dos – [Insertion de la séquence] – Elles continuent à faire la même chose.

Séquence 3

Contenu: Manuscrits, religieuses en position d'adoration, cendrier, chaises en feu.

Localisation: Entre les sections 6 et 7 de la vidéo.

Action en cours: Le médecin essaie d'ouvrir la cage de verre contenant le fauteuil – [Insertion de la séquence] – Le fauteuil vide apparaît dans le cadre, toujours à l'intérieur de la cage de verre. Le médecin sort de l'image en marchant.

Séquence 4

Contenu: Manuscrits, fauteuil vide sur carré blanc, cendrier.

Localisation: Dernière section de la vidéo.

Action en cours: Une religieuse guide le père de Molière vers le mur du fond – [Insertion de la séquence] – On voit le père de Molière à l'arrière-plan et la religieuse, ayant accompli sa tâche, regagne sa place.

Comme la description ci-dessus le montre clairement, la rupture du mouvement linéaire de la vidéo, parallèle à l'écoulement linéaire du temps, s'opère principalement par le rapport entre le lieu d'insertion des images, soigneusement choisi, et le contenu de ces images. Du point de vue de sa localisation, chaque séquence fige littéralement l'action en cours en interrompant pour un moment sa progression, sans lui causer la moindre altération.

Après les *flashes*, l'action reprend son cours, apparemment comme si de rien n'était. Du point de vue du travail artistique lui-même, ces images se marquent comme une parenthèse, une sorte d'entracte au cours duquel on rappelle aux spectateurs des événements passés, ou bien leur présente des événements futurs. Mais du point de vue de leur réception, ces images interfèrent avec l'impression normale de progression qu'ont les spectateurs qui, en conséquence, se trouvent pris dans un présent emphatique et sans fin.

Quant au contenu de ces images, son sens est rendu évident de deux façons, liées l'une à l'autre. Premièrement, comme je l'ai déjà dit, chaque séquence comprend à la fois des images du passé et des images du futur, qui servent, respectivement, de rappel de ce qui s'est déjà passé ou de prémonition de ce qui va se produire. L'effet de ces images sur l'histoire linéaire racontée par la vidéo (nommément, l'histoire de la mort de Molière) est particulièrement significatif. En effet, si le temps est ainsi conçu comme circulaire – ce qui nous pousse à croire que nous existons dans un présent continu et continuuel –, est-ce que la vie se termine vraiment avec la mort? Ne sommes-nous pas plutôt conduits, par cette coïncidence du passé et du futur, à percevoir la vie et la mort comme coexistantes?

Cette même notion de simultanéité se trouve mise en évidence tout au long de la vidéo. Un des exemples les plus forts est le plan montrant Molière, dans les tout derniers instants de sa vie, gisant sur son lit de mort, tandis que quelqu'un qui semble une version plus jeune de lui-même occupe le fauteuil autrefois vide et maintenant placé devant lui, au tout premier plan (section 5). La mort qui conduisait au vide, semble-t-il, est ainsi remplacée par la jeunesse, mais elles sont cependant toutes deux placées au même niveau d'existence. La forme presque cyclique de la danse rituelle à laquelle se livrent les religieuses dans la section 10, à la toute fin de la vidéo et juste avant la mort de Molière, sert à illustrer encore la même idée: le temps, comme la vie, comme la mort, n'a ni commencement ni fin.

La deuxième façon dont le sens est suggéré par le contenu des images concerne l'usage de la technique de la répétition, qui est elle aussi caractéristique de la démarche artistique de Wilson. Les scènes, les actions ou les mouvements répétés ont toujours joué un rôle extrêmement signifiant dans son œuvre. L'impression que donnent généralement ces répétitions est celle d'un long processus continu qui semble ne jamais vouloir finir, dans la mesure où le passé (sous la forme d'une scène, d'une action ou d'un mouvement) ne cesse de revenir avec chaque répétition, créant ainsi finalement une impression d'immobilité. Un effet semblable est créé dans *La Mort de Molière*, où les éléments répétés comprennent plusieurs des images contenues dans les séquences avec *flashes*. Leur réapparition à l'intérieur de la structure spécifique des séquences ne fait pas que renforcer chez le spectateur l'impression d'un perpétuel présent, comme le font toutes les répétitions; elle en fait également un *leitmotiv*, une sorte de devise dont l'influence ne fait que croître avec chaque répétition. Le rôle joué, dans le processus d'ensemble de la construction du sens, par le contenu réel des images répétées, s'en trouve renforcé d'autant.

Les images qui réapparaissent dans les différentes séquences avec *flashes* sont celles qui montrent la crémation des manuscrits (3 fois), le feu qui sort des chaises (3 fois) et les cendres dans les cendriers (2 fois), le tout en très gros plans. Les trois types d'images montrent clairement leur dénominateur thématique commun, puisqu'elles contiennent une suite d'actions cohérente qui fait apparaître leur parenté: le feu qui sort des chaises va brûler les pages des manuscrits dont les cendres seront, quant à elles, placées dans les cendriers. En d'autres mots, même si le lien entre les images n'existe que dans l'esprit du spectateur (la scène complète de la crémation ne sera montrée que bien plus tard), elles peuvent être prises toutes les trois comme des représentations des diverses étapes du processus de destruction d'une création artistique.

Comme l'histoire que raconte la vidéo concerne Molière (un artiste et supposément l'auteur des manuscrits brûlés) et en particulier sa mort, on peut

naturellement conclure que l'intention de l'auteur, telle que son œuvre la manifeste, était d'établir une connexion, une triple correspondance entre les notions de temps, de vie (et de mort) et de création artistique (et de sa destruction). Cette même correspondance, établie au plan visuel par les séquences avec *flashes*, se trouve explicitement confirmée au plan verbal également, comme le montre clairement la section 9 intitulée «Manuscrits». Outre évidemment la citation de Marlowe: «I'll burn my books», l'ensemble du texte de la section, fait de mots et de phrases apparemment sans suite, est littéralement construit comme s'il était emprunté à des pages en partie carbonisées. Malgré la confusion produite par ces mots épars, la mort, la guerre et la destruction sont au nombre des rares thèmes encore reconnaissables qu'il contient. Le lien direct entre les plans verbal et visuel ainsi établi – et dans cette œuvre il s'agit là d'une convergence plutôt rare – souligne encore plus l'importance de ces questions pour la compréhension de l'œuvre.

En conclusion, je dirai que Wilson se sert de ces séquences avec *flashes*, de leur localisation dans la vidéo et de leur contenu, pour illustrer le thème central de son œuvre, c'est-à-dire la nature de la mort. Ces séquences servent à rendre concret le concept abstrait d'un temps circulaire et non linéaire. Elles servent aussi à établir un rapport étroit entre le cycle de la vie et de la mort d'une part, et le processus de la création artistique d'autre part. La circularité de l'écoulement du temps vaut ainsi aussi bien pour le cycle de la vie que pour la pérennité de la création artistique. La circularité peut être interprétée comme une forme d'éternité, ou même d'immortalité, et, dans ce cas, elle renverrait ici à la nature éternelle de l'art. Mais elle peut aussi impliquer l'immobilité et la stagnation. Tout dépend de l'attitude de chacun.

NOTES

1. *La Sainte Bible*, texte en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Bruges, Desclée de Brouwer, 1964, p. 985.
2. Pour un survol complet du développement du concept de temps dans la pensée occidentale, cf. C. M. Sherover, *The Human Experience of Time*, New York, New York University Press, 1975.
3. En français dans le texte (N.D.T.).

LE RYTHME ET LE TEMPS

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ

Le rythme a une grande importance dans *La Mort de Molière*. Des récurrences dans la succession des plans, dans les voix des comédiens qui disent les divers textes et dans la musique et les bruitages donnent lieu à des structures rythmiques ostensibles. Ces divers rythmes présentent pourtant une indépendance inhabituelle. Par ailleurs, bien que l'enchaînement des séquences n'obéisse à aucune logique fondée sur la consécution-conséquence, les séquences créent l'impression d'un développement. Ce sont ces caractéristiques rythmiques inhabituelles, en relation avec l'impression temporelle qu'elles suscitent, que cet article tente d'analyser concrètement.

Pour cette brève analyse, nous adopterons la définition du rythme proposée par P. Lusson, M. Ronat et J. Lusson: «combinatoire du même et du différent»¹. L'expérience rythmique est ainsi provoquée avant tout par la répétition et la variation de certains éléments. Nous adopterons, comme constituants élémentaires du rythme, la forme et la durée. Elle dépend aussi, cette expérience rythmique, de la perception des groupements et de l'insertion de ceux-ci dans des structures plus amples, qu'on peut considérer comme les structures supérieures. Cependant, nous n'adopterons pas de structure type, car la variété des structures dans les milieux rythmiques (c'est-à-dire des éléments dans lesquels se produit le rythme: la musique, les voix, les plans) ainsi que leurs différentes natures empêchent leur assimilation².

La caractéristique la plus surprenante dans *La Mort de Molière* est la présence de rythmes évidents dans la musique, dans les paroles prononcées et dans les images, de rythmes qui ont une indépendance très nette. Cette caractéristique apparaît clairement dès la première image. Un enfant, transportant un tableau, marche avec difficulté: on ne voit que ses pieds. Le mouvement de ces pieds ainsi que le balancement du tableau et son passage par des zones d'ombre et de lumière à quatre reprises constituent les premières structures rythmiques de la vidéo. Le bruit des pas établit un autre rythme, un rythme auditif. Une voix d'enfant récite le premier texte de Heiner Müller, qui proclame l'impossibilité de faire un poème sur Molière tout en présentant l'œuvre comme un poème. Ce rythme de la voix est dissocié des autres rythmes et se poursuit pendant le générique. Cette brève

image suscite chez le spectateur des attentes du même, peu déterminées, qui demandent à être confirmées. Immédiatement après le générique, l'indépendance des divers rythmes est avérée.

LE RYTHME DES PLANS

Le rythme des plans est créé par la répétition d'images, souvent de durées très proches, contenant les mêmes éléments, avec des mouvements de caméra et des angles de prise de vue similaires. Ainsi, au début de la vidéo y a-t-il une triple récurrence de *travellings* latéraux sur des personnages : à deux reprises les visages sont vus de face, puis vus d'en haut. Ces reprises contiennent cependant des variantes : a) dans le nombre de personnages : quatre personnages dans la première image, sept dans la deuxième, trois dans la troisième ; b) les deux premières images sont prises sous le même angle, face aux personnages qui se trouvent sur une ligne perpendiculaire au mouvement de la caméra, mais à différentes distances (la seconde est plus éloignée que la première) ; la troisième image est prise sous un autre angle, surplombant les personnages dont on ne voit plus le visage.

De même, à plusieurs reprises, il y a dans la vidéo des successions rapides de plans, de très courte durée, comme des *flashes*. Par exemple, les plans 15, 16 et 17³, montrant successivement une chaise avec des flammes, des pages manuscrites et un fauteuil dans un carré de lumière. Ces plans apparaissent à l'intérieur de la deuxième séquence créée par le récit du Sieur de Grimarest du dernier après-midi de Molière. Ces structures rythmiques sont aisément repérables, car les changements de plans sont inattendus et ces images apparaissent entre des plans beaucoup plus longs où les comédiens effectuent peu de mouvements. L'attention est ramenée au déroulement en soi.

LE RYTHME DES MOUVEMENTS DES PERSONNAGES

Au sein des images, les mouvements des personnages ne présentent presque aucun rythme, ce qui est exceptionnel. De très rares mouvements, comme les mouvements des mains du père de Molière nettoyant le fauteuil (plan 38), peuvent être considérés

comme des rythmes. Jusqu'à l'annonce de la mort de Molière, ces mouvements sont nettement soulignés par l'immobilité qui les précède et qui les suit. Les relations de synchronie entre parole et mouvements, qui constituent l'une des pulsations les plus importantes dans les spectacles de théâtre, disparaissent ici. Cette caractéristique est surtout frappante dans la première partie de la vidéo. La plupart du temps, les personnages demeurent immobiles ou réalisent des gestes ou des mouvements très lents. Se développant sur un fond d'immobilité, les rares mouvements sont séparés par des temps d'arrêt et sont souvent interrompus au milieu de leur développement, dans la phase d'extension : on l'observe par exemple, à plusieurs reprises, dans la scène des acteurs de la *commedia dell'arte* (plan 24 de la quatrième séquence pendant qu'est lu l'extrait du *Dom Juan* de Molière). La durée est ainsi représentée par différentes figures qui illustrent sa suspension. Les comédiens ne participent d'un rythme que dans la mesure où, figures immobiles, ils apparaissent d'une façon récurrente dans les plans et peuvent donner lieu à un rythme visuel. Les mouvements de caméra rendent incontournable la perception de ces récurrences. En l'absence de mouvements, les plans deviennent l'unité rythmique du film, et ce en dépit de leurs différentes durées.

LE RYTHME DES VOIX

Différentes voix récitent des textes de Heiner Müller, Plutarque, Lucrèce, Grimarest, Molière, etc. Chaque texte lu possède un rythme différent. Chaque voix, quant à elle, recourt à un rythme particulier, produisant ainsi une grande variété de débits. Cependant, certains aspects leur sont communs. Toutes les voix utilisent une parole non spontanée proche de la lecture. Dans presque tous les textes, le rythme des syllabes est marqué par une articulation très précise⁴.

Il y a aussi un très grand nombre de pauses, notamment dans les premiers textes : plusieurs groupes de souffle ont un ou deux mots. Le rythme est d'abord fondé sur l'alternance des moments de

phonation et des pauses, beaucoup plus longues que dans la parole spontanée. Ces nombreuses pauses mettent en relief la parole comme matériau sonore. Alors que la lenteur met en valeur la structure grammaticale, les silences tantôt rassemblent l'expression d'images ou d'idées traditionnellement séparées, tantôt, au contraire, fragmentent l'expression d'une seule image. Cette tendance persiste jusqu'au dernier texte malgré l'accélération très importante du débit phonique.

Dans chaque intervention, il y a des variations dans la prononciation qui reflètent des changements d'intention ou de sentiment de la part du locuteur, sans que le contenu du texte le justifie. Ainsi, dans la vidéo en français, la voix de l'enfant qui prononce le premier texte semble, à un moment donné, contenir un sanglot. Le jeu de l'acteur, toujours présent dans la parole, est alors évident. Ces variations, regroupant des fragments du texte, constituent des séquences rythmiques. De ce fait, dans chaque texte, et par des moyens différents, est créée une parole non spontanée, objet ostensible d'une élaboration artistique. Néanmoins, sauf dans de rares cas⁵, la parole ne possède pas les caractéristiques les plus fréquentes d'une parole théâtrale que sont les allongements de voyelles ou encore les variations mélodiques très marquées. Les courbes mélodiques jouent un rôle rythmique beaucoup moins important qu'au théâtre.

LE RYTHME DE LA MUSIQUE

La musique composée par Philip Glass accompagne tout le spectacle. Les fragments musicaux coïncident avec certains textes, contribuant à créer diverses séquences; la musique marque également certains moments de transition dans le texte et plus rarement d'un plan à l'autre.

L'analyse détaillée du premier fragment musical de *La Mort de Molière* permet d'éclairer la logique de constitution des fragments musicaux de la vidéo. À partir d'une structure de base, qui se répète pendant toute la première séquence, l'apparition de nouveaux éléments donne lieu à de nouvelles combinaisons.

Leurs reprises et leurs superpositions forment les fragments musicaux.

Le schéma du premier fragment musical (retranscrit à la fin de cet article) peut être décrit de la façon suivante: le deuxième plan (le *travelling* latéral sur le haut des visages des trois femmes, après le générique) et le fragment musical commencent simultanément. Le début est constitué par trois sons graves comme des bourdons, semblables à certaines sirènes de bateau. La mesure est de 12/8, soit une mesure de 4 temps avec une division ternaire. Ce bourdon fonctionne comme un appel. Cette série est reprise deux fois. À ce son est ensuite ajouté un autre son simultané, qui se trouve une octave au-dessus, et qui ressemble à celui d'un violoncelle. Après cette exposition, apparaît un arpège qui conclut avec un *obstinato*. Chaque accord est composé de deux tercets, soit 6 notes, qui sont répétées, pour occuper une mesure. Le thème est composé de quatre mesures. La fin de chaque thème est nettement marquée par l'utilisation de deux accords différents, alors que les mesures précédentes du même thème ne contenaient qu'un seul accord. Appelons «A» cette série de notes. Ces accords constituent la structure qui est reprise dans cette première séquence. La seconde série (B) est une nouvelle disposition de ce même arpège. La ligne mélodique se fonde sur les mêmes accords que la série A, auxquels est superposée une autre série de notes. Cette série est répétée. La série C est fondée sur une syncope. La dernière mesure de cette série est marquée par quatre accords. La série D, faite d'une musique de flûte, se caractérise par une note longue sur le troisième temps. À partir de ce moment, les séries antérieures sont reprises et combinées entre elles⁶. Cette forme de composition apparaît pendant toute la vidéo. Elle reflète une logique de combinaison semblable à celle des plans.

LA PROGRESSION DE LA MISE EN SCÈNE

Au cours de cette première séquence s'établissent des attentes concernant l'indépendance du rythme des plans, de la musique et de la parole. En l'absence presque totale de rythme dans les mouvements des

comédiens, les pulsations sont successivement et parfois simultanément garanties par les plans, la parole et la musique, de façon indépendante. Cette dissociation entraîne, contrairement à la plupart des mises en scène de théâtre, une absence d'ambiguïté rythmique; elle a également pour conséquence de retarder l'apparition des attentes à propos des voix et des mouvements, celles-ci étant avant tout fondées sur des relations de simultanéité.

Le déroulement ultérieur confirme, par des caractéristiques similaires, la constitution de séquences. Le plan du fauteuil entouré de vitres réapparaît, marquant nettement le début des séquences. À chaque séquence correspond au moins un texte long et le plus souvent un fragment musical.

À partir des récurrences, une progression s'établit par la transformation graduelle des séquences. Les deux premières contiennent un ou plusieurs plans (ou séries de plans) de même contenu, de durée similaire, ou créés par le même mouvement de caméra: les personnages assis, montrés grâce à trois *travellings* latéraux, et Molière couché. À partir de la séquence 7, les séquences ont une complexité croissante, avec un plus grand nombre de mouvements de caméra (de plus en plus complexes) et de mouvements chez les comédiens⁷.

Les personnages et les objets qui apparaissent dans les plans fixes au début de la vidéo sont repris et associés dans des plans qui révèlent la place qu'ils occupent dans l'espace et que l'on ne pouvait deviner quand ils étaient pris isolément. Les images sont insérées dans des cadres de plus en plus grands jusqu'au plan d'ensemble (plan 61), où apparaît la totalité de l'espace occupé par les éléments montrés avant la séquence 9. À la fin de cette séquence, on verra Molière jetant lui-même au feu les feuilles manuscrites, puis le spectateur entendra l'annonce de la mort de Molière. Ce plan d'ensemble est-il l'image d'un moment de lucidité où, au moment de mourir, apercevant l'ensemble de sa vie – expérience de rappel avant la mort dont parle la psychologie –, Molière décide de brûler son œuvre? En tout cas, la reconstitution de la totalité est niée par la distance et

parodiée par la balle qui traverse l'espace. S'agit-il alors d'une affirmation de la validité du fragment et de la séparation? La dernière séquence est faite d'images partielles, qui ne montrent pas l'espace mais semblent plutôt indiquer, par un mouvement rapide de la caméra, l'impossibilité de l'atteindre dans l'échappée des figures hors du cadre, avant l'image unique de la pierre tombale. Tout paraît s'accélérer et se mélanger après l'annonce de la mort: l'impression d'indépendance des rythmes est partiellement amoindrie par la rapidité, les raccords entre les plans deviennent des raccords de jeu, les plans se succèdent sans nouvelle division de séquence, le texte prononcé très rapidement semble un foisonnement du discours avant le silence ultime.

Simultanément et d'une façon paradoxale, alors que la progression est objectivement indiscutable, plusieurs éléments en amoindrissent la perception et le souvenir. Cette impression est provoquée par la suppression des rythmes gestuels et des rythmes vocaux habituels, de même que par la récurrence des mêmes plans sous les mêmes angles de prise de vue et par la musique répétitive. L'attente devient une attente de la récurrence. Par ailleurs, l'absence de liaisons entre les textes, de raccords habituels entre les plans, et l'aspect aléatoire du moment de leur apparition maintiennent l'imprévisibilité du plan suivant. Ainsi, l'insertion des plans dans les séquences (soit l'insertion d'un élément rythmique dans une unité supérieure), qui crée habituellement une attente à la fois plus précise et d'une portée plus importante qu'une image isolée, est considérablement diminuée. Il en est de même de la récurrence de certains plans. Généralement, la reprise d'une même image dans un film sert à montrer la transformation, l'évolution qui a eu lieu, l'écart entre les occurrences. Dans *La Mort de Molière* cependant, la reprise fréquente et identique d'un plan comme celui du fauteuil vide – pièce de musée, qui anticipe la conséquence de la disparition de Molière – lui fait perdre sa valeur anaphorique. L'image du fauteuil, symbole de la mémoire, coïncide avec la difficulté du spectateur à se rappeler le déroulement antérieur.

LE RYTHME ET LE TEMPS

Le rythme suppose une manière d'envisager un déroulement temporel. Il est une position par rapport au temps. Comme dans de nombreux spectacles de Robert Wilson, le rythme et son absence sont construits pour produire chez le spectateur une conscience de la durée à travers une sensation de lenteur. Mais l'expérience du temps est aussi provoquée par d'autres procédés : 1) certaines phrases, certaines expressions des textes, de même que certaines images montrent le passage ou la suspension du temps : la pierre tombale avec sa date, l'enfant et le père, la maladie, le feu consumant les pages écrites, la figure de Molière disparaissant en fumée ; 2) par ailleurs, de nombreuses images évoquent potentiellement une temporalité : certains lieux

communs, par exemple la figure de Molière-Robert Wilson disparaissant dans le feu, sont des références évidentes ; 3) les récurrences confèrent à certaines images une densité temporelle par la valeur anaphorique ou cataphorique qu'elles acquièrent dans le déroulement de la vidéo. Ces procédés sont fréquemment et étroitement imbriqués.

Le rythme de cette vidéo provoque donc une réflexion sur le passage du temps, où un événement – la mort – est évoqué à travers une densité temporelle mise en place par la fragmentation de la scène dans les plans et par l'éclatement des textes. Dans un temps chronométriquement court (un peu plus de 47 minutes), est présentée une durée démultipliée, une temporalité cyclique mais ouverte.

Premier fragment musical de *La Mort de Molière*

- | | | | |
|----------------|-----------------------------|------------------------|-----------------------|
| 1. fa mineur | 3. sol 7 ^e | 5. si b 7 ^e | 7. ré b Majeur |
| 2. ré b Majeur | 4. fa 7 ^e mineur | 6. fa mineur | 8. sol 7 ^e |

C + A

C + A + D

NOTES

1. P. Lusson, M. Ronat et J. Lusson, 1975 : 62.
2. M. García Martínez, 1996 : c1-c15.
3. Voir le découpage réalisé par D. Bluher.
4. Excepté la fin du texte, que l'on entend pendant que Bulle Ogier, jouant Madeleine, sort un scarabée de sa bouche (plan 60).
5. Comme pendant la lecture du fragment de *Dom Juan* (plans 23, 24, et 25).
6. La série A est reprise. Puis sont reprises les séries A et C, superposées. Ensuite les séries A, B et C sont produites simultanément. Puis est reprise la série D, mais dans un registre plus grave. Au milieu de cette séquence de plans, Molière pousse un cri, qui correspond à quatre mesures, soit à un thème. Après le cri, la séquence C est reprise puis sont superposées les séquences C + A, puis C + A + D, et C + A + D + B. À ces fragments musicaux s'ajoutent des bruits (des toussotements, des bruits de verre cassé, qui ne correspondent à aucun rythme). Le plan suivant, le plan 12, n'est pas accompagné par de la musique, ce qui contribue à créer une rupture avec les plans antérieurs.
7. Par exemple, dans la séquence 6, le premier plan rapproché montre le personnage de Molière couché. Suivant une trajectoire latérale complexe, les images montrent successivement les carreaux du sol, une partie du sol éclairée, puis, après un *travelling* ascendant, la main d'un homme qui nettoie un fauteuil. À ce mouvement succède un mouvement descendant jusqu'au sol, puis à nouveau de bas en haut.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBA, E. [1990] : *The Secret Art of the Performer*, Cardiff, Routledge.
- DELEUZE, G. [1968] : *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F.
- FRAISSE, P. [1974] : *La Psychologie du rythme*, Paris, P.U.F.
- GARCÍA MARTÍNEZ, M. [1995] : *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, Thèse Nouveau Régime, Université de Paris 8 ;
- [1996] : « Remarques sur le rythme au théâtre », *Degrés*, n° 87, automne, c1-c15 ;
- [1998] : « Quelques caractéristiques de la prosodie des comédiens français », *Théâtre/Public*, n° 142-143, 3^e trimestre.
- LUSSON, P., M. RONAT ET J. LUSSON [1975] : « Entretien avec M. Ronat, P. Lusson, J. Roubaud. Le rythme, le formel, le formalisme », *Action Poétique*, n° 62.
- PAVIS, P. [1996] : *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan.
- ROUBAUD, J. [1990] : *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ramsay.

LA MUSIQUE DE LA RELATION

SERGE CARDINAL

La Mort de Molière est tissée de répétitions. Des éléments en série se croisent pour former une trame vidéographique : des bruits, des cris, des onomatopées, des mots, des phrases, des gestes, des costumes, des personnages, des objets, des scènes, des images, des mouvements de caméra, des séquences se répètent, se répondent, se reprennent pour former une « musique », une chaîne rythmique, une multiplicité, une suite de relations rameuses et ramifiantes.

Il ne s'agit donc pas uniquement de répétitions homogènes, statiques et statistiques, de répétitions indifférentes réduites à une distribution illimitée d'éléments semblables extérieurs les uns aux autres. Les éléments indifférents de la répétition matérielle sont au contraire impliqués par une relation. Cette relation crée à la fois quelque chose de nouveau et des degrés variables de cette nouveauté : chaque série d'éléments se laisse entraîner dans des arrangements, des permutations, des combinaisons, des renversements, des transpositions, des variations.

Le trépas de Molière est un passage de la répétition à la relation, de la multiplicité numérique à la multiplicité qualitative, de la mesure au rythme, du collage au montage, de l'espace au temps. En tous ces sens, *La Mort de Molière* rejoue l'idéal d'une musicalité du cinéma, mais c'est pour mieux le faire filer, le déplacer, le soustraire à un désir de systématisme solitaire et le livrer aux turbulences d'une action, d'une intervention, d'une capture du monde.

* * *

Des pas et des éclats de verre répétés ; des énoncés repris et retournés : « Ce n'est pas un poème sur Molière », « Molière n'est pas un sujet de poésie », « C'est un poème sur Molière » ; des variations à partir d'un nombre réduit de cellules musicales ; des personnages dans un ordre strict passés et repassés en revue ; deux religieuses debout, l'une qui s'assoit, puis l'autre, l'une qui croise les bras, puis l'autre aussi ; « Euh ! Euh ! Euh ! Brute ! Euh ! Brute ! ». *La Mort de Molière* apparaît d'abord comme un système de renvois d'un signe à l'autre, de reprises d'un signe par l'autre, à l'infini, comme un ensemble de rapports formels redondants où le

spectateur ne cesse de retrouver ce qui avait momentanément disparu; comme si, dans une gigantesque et puissante circularité, tout signe était condamné au retour, tel un mort revenant hanter le nouveau souffle, le dernier circuit de la perception et de l'interprétation, le spectateur ne finissant jamais de payer sa dette à la gloire d'un système signifiant. Toujours un signe derrière un signe: circularité et recyclage. Tout est rejoué, tout est répétition dans ce monde endeuillé. On pourrait même croire que c'est elle, la répétition, qui tue. Pourtant:

Ils le conjurèrent, les larmes aux yeux, de ne point jouer ce jour-là, et de prendre du repos pour se remettre. «Comment voulez-vous que je fasse; leur dit-il; il y a cinquante pauvres ouvriers qui n'ont que leur journée pour vivre; que feront-ils, si l'on ne joue pas? Je me reprocherais d'avoir négligé de leur donner du pain un seul jour, le pouvant faire absolument».

La répétition, l'alignement des corps, éternellement et infiniment repris, ne donnerait qu'un collage de dépouilles, mais s'il est question de jeu et de musique, c'est qu'il est question de montage, de relations, de transformations incorporelles attribuées à des corps. Ces transformations incorporelles ne font pas d'un corps mourant un malade imaginaire; elles sont des actions réelles d'une pensée qui affronte le temps turbulent de la mort, le temps hors de ses gonds. Le collage des corps – des images, des sons, des mouvements, des mots, etc. –, l'action sensible d'un corps sur l'autre appelle une contrepartie: des relations spirituelles. Et ces relations, effectuant des opérations sur ces corps, font d'une ressemblance et d'une contiguïté perceptives un principe d'association qui excède le donné sensible, qui excède d'un élan vital la chronologie des corps et saute dans le rythme démentiel de la pensée: «à quatre heures précises», des possibilités de vie défilent devant vos yeux, le possible est rejoué, c'est-à-dire créé, la mort vous donne la dernière chance de penser l'impensable: ce qu'il y a de création incorporelle qui échappe à l'épuisement des combinaisons corporelles. Donnant le matériau, le collage des images est cause de la relation. Mais rien n'est dit encore de la

condition de cette relation: ce qui est attribué aux corps est en réalité un sentiment de nécessité dans l'esprit, une croyance, une foi; la répétition a besoin d'une association dans l'esprit, d'un montage dans l'imagination capable de faire événement d'une rencontre entre des corps, nous donnant ainsi des raisons de croire au monde. Cette croyance est paradoxale; elle n'est pas égale à la reconnaissance de formes achevées par un sujet constitué. Si Molière exige de répéter, de rejouer, c'est justement parce qu'il n'y a rien de définitif dans cette croyance, elle est toujours au seuil de la mort, sur le point de perdre le monde dans le cliché ou le stéréotype, dans la répétition nue. Pour Molière, la répétition reste toujours la dernière chance d'une relation, d'un événement qui est à la fois affection d'un spectateur et création d'un monde, un instant, à la limite du vivable, où la chaîne associative cesse de rassembler des contenus conventionnels pour un individu déterminé, mais devient principe impersonnel de création du spectateur, de la scène et du spectacle. L'esprit affronte *La Mort de Molière*: la pensée y naît comme le monde de la relation créée entre les corps répétés, dans cette dimension supplémentaire à la limite des corps, dans cette implication réciproque qui est tout sauf une homogénéisation. Si bien qu'on ne peut pas s'en tenir à la perception: d'une collection dans l'espace, il faut passer à une association dans le temps; de la mesure, il faut tirer du rythme, des différences de potentiel qui sont autant de germes de vie pour la pensée et pour un monde.

La relation est donc une fuite, fuite en tant que dérive, échappée, conquête. Sortir ainsi de la mesure, c'est se dégager d'un certain type d'individuation de structure ou de concept, c'est s'échapper du tombeau et s'engager sur des associations, des lignes associatives qui ne rebrousse plus vers une totalité d'origine ou ne poussent plus vers une totalité de destination, fussent-elles, justement, toujours différées ou manquées. De la répétition naît une puissance de relation non réductible au nombre possible des combinaisons à l'intérieur d'un système. Au contraire, la ligne de relation capte des domaines différents et y

effectue des changements incorporels qui sont autant d'événements singuliers. Cette capture de l'hétérogène est une sortie de la musique par la musique, du cinéma par le cinéma : *La Mort de Molière* met en jeu des variables d'expression qui sont autant de raisons internes de ne pas se fermer sur soi ; elle développe une puissance de relation qui a besoin d'ouvrir sur le dehors pour tenter un acte, pour capturer le monde. Non plus représenter, mais repousser, anticiper, ralentir, précipiter, détacher ou réunir les corps les plus hétérogènes du monde, une manière de s'insérer dans le monde qui ne serait ni représentative, ni informative, ni communicationnelle, mais effective. Des changements incorporels : des opérations, des effets. C'est pourquoi, si le mélange des corps dans *La Mort de Molière* donne l'impression d'une autosuffisance, d'une fermeture dans la redondance, il n'en contient pas moins, précisément par cette constance et cette rigueur de la répétition, une capacité d'ébranler l'esprit, de le forcer, de le mobiliser, d'y injecter le sentiment de la relation, une affection, une musicalité qui n'a plus simplement à voir avec le fait musical au sens strict, mais avec une tendance de l'esprit à associer, association d'une puissance en vue d'une joie. En ce sens, invoquer une musicalité du cinéma n'équivaut pas à définir en quoi le montage visuel imite la musique. Le matériau visuel n'est plus une possibilité de représentation de la musique, mais une possibilité de mise en relation et de capture d'une variable. Il n'y a pas imitation ou emprunt à la musique par le cinéma de procédures qui deviendraient communes, mais des moyens différents de mettre en relation pour capter la même chose : le temps, le temps perdu, le temps retrouvé.

On l'aura compris, la musicalité ici est «volonté» de relation. Elle n'est pas une mécanique céleste ni une mathématique du temps. Elle a quitté définitivement le monde des correspondances pythagoriciennes et spirituelles. Elle n'est pas non plus ce système combinatoire, ce régime de signes où le son en soi et pour soi se déploie dans un jeu de renvois intra et intermusicaux. Non pas que tout cela soit trop abstrait, au contraire ; abstraite, la structure

ne l'est jamais assez. Car ce qu'exprime la musicalité de *Molière* – et au demeurant ce qu'exprime la musique à la énième puissance –, ce n'est pas l'idéalité d'une structure, c'est une abstraction plus grande encore, mais non moins réelle, c'est un principe d'association, c'est une volonté impersonnelle de relation. Opérant par matières et fonctions, cette machine relationnelle abstraite ne fait pas de différence entre l'expression et le contenu. La croyance en ce monde-ci est à ce prix : *La Mort de Molière* traverse autant les os que la langue, la chair que des concepts ; passer, telle est son affaire, passer du physique au politique à l'historique au rhétorique... La croyance est au bout de ces séries divergentes et de ces ensembles impossibles.

Non, la musique n'est pas un «jardin de verre géométrique». La musique arrive alors qu'on se dégage de la mesure et de la partition pour atteindre le rythme ; à tout coup «le résultat dépend d'autres circonstances que le cours des étoiles». Et le rythme ne s'effectue pas au même niveau que le rythmé ; la relation est extérieure aux termes répétés. Le rythme, c'est un «mouvement au travail» : «Father, I am dying. Father, I am dying. Father, I am dying...», c'est un météore qui crée une transversale sur la carte du ciel. La musique n'est pas collective mais distributive, il n'y a pas de combinaison capable de comprendre tous les éléments ; il n'y a que des conjonctions conquises : des alternances et des entrelacements, des attractions et des distractions. La musique est puissance de relation, «une volonté de répandre la semence là où tend la violence du désir». Ce n'est jamais associer toutes les choses à la fois, ni toutes les choses d'une seule fois, mais une à une toutes les fois : «le sang jaillit dans la direction de qui a frappé et l'ennemi, s'il s'offre, est couvert de sang». La musique de *Molière* est capture de l'hétérogène : Lautréamont, Corneille, Shakespeare, Kafka, Lucrèce, l'argent, l'amérindien, le théâtre, la médecine, les animaux, les insectes, les démons... Et ce n'est jamais qu'un simple mélange des corps.

Il existe une musicalité du cinéma dans la mesure où le spectateur est danseur, dans la mesure où il contre-effectue ce que le mélange effectuait déjà, mais

dans une dimension supplémentaire, dans une transversale, dans une ligne abstraite. *La Mort de Molière* invente le spectateur dont elle a besoin, un spectateur impossible, capable des plus grandes torsions, des plus grands sauts, un spectateur d'une légèreté et d'une souplesse telles qu'il ne met jamais le pied sur une articulation mais les emporte toutes dans le mouvement. Son spectateur danse comme Glenn Gould chante, d'un chant qui de vouloir tout parcourir vise l'idée en grognant, en ne soutirant qu'une ligne de traverse qui fend la partition: «one man in his time plays many parts». Son spectateur est «un épouseur à toutes mains» qui danse entre les mesures: d'un «coquillage incrusté dans le crâne» aux «obscénités qui aiguillonnent la chair solitaire», du «débarquement désastreux» jusqu'aux «silhouettes dans les décombres», des «forêts brûlées en Eastman Color» à «Fritz Lang qui étrangle Boris Karloff»... Et comme la musique n'est pas dans la mesure mais dans le rythme, danser ne sera jamais aussi simple que de tenir la cadence: ce qui lie tous ces disparates, ce n'est pas, ce ne peut pas être une identité de structure, mais un vecteur de sortie.

* * *

Plus Molière se retire dans la mort, plus son tombeau fuit vers le monde: d'un rapprochement répété entre les visages, de l'accord symétrique d'un geste avec un autre, de la scansion d'une exclamation à la répétition d'un cri, du redoublement des carreaux par les fenêtres, de la femme par l'amante et d'une religieuse par toutes les autres, de «Molière se meurt» à «Molière se meurt», une puissance de relation, une

musicalité, se constitue pour aussitôt s'ouvrir sur un dehors qui n'est pas un espace de délire, mais un temps de la pensée où l'éclat des «panneaux de signalisation» s'associe à «l'éclatement des boîtes de bière», où la «traversée des banlieues» par un «troupeau de comédiens» s'associe à «la lente agonie des mouches»... *La Mort de Molière* s'arrache à la circularité du signe *ad nauseam*; ici, ce n'est pas en vain que l'on meurt. Entre deux cris – Molière est mort! Vive Molière! –, voilà qu'une mort crée du nouveau, en provoquant la répétition, en précipitant la chronique d'une vie, en l'arrachant à l'égrènement nécrologique des états civils. La répétition est l'occasion du possible; la relation n'est jamais simplement l'épuisement des combinaisons. Il faut jouer encore et toujours! Non pas jusqu'à la fin, mais en extrayant de la fin une fuite, de la création, des mots de passe, des passages par où l'on pourrait croire au monde. Jamais l'immortalité, toujours la métamorphose. Échapper au ressassement éternel, mourir dans un dernier acte dont les conséquences nous échappent, dont l'affirmation reste libre de notre arrêt de mort. Mourir *ad libitum*.

Note: Toutes les citations proviennent des textes de la vidéo, écrits et choisis par Heiner Müller.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BRÉHIER, É. [1997]: *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
 DELEUZE, G. [1969]: *Logique du sens*, Paris, Minuit;
 [1980]: *Mille plateaux*, Paris, Minuit;
 [1985]: *L'Image-temps*, Paris, Minuit.
 EISENSTEIN, S. [1976]: *La Non-indifférente nature*, tome 1, Paris, 10/18.
 HUME, D. [1978]: *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Clarendon Press.

SCÈNE

LE CADRE

LA SCÈNE D'OUVERTURE D'UNE ÉLÉGIE VIDÉOGRAPHIQUE

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

D'OUVERTURE

FREDDIE ROKEM

« CECI N'EST PAS UNE PIPE »

La première séquence de l'œuvre vidéo de Robert Wilson, *La Mort de Molière*, met en scène un enfant qui transporte devant lui un portrait de Molière au cadre doré, de telle sorte qu'on ne voit rien de cette personne si ce n'est les lourds plis d'une robe verte. Le premier son qu'on entend ressemble à du verre qui se brise. Puis une voix d'enfant commence à réciter le premier fragment de texte, écrit par Heiner Müller: « Ce n'est pas un poème sur Molière [...] ». Le tableau penche un peu vers la droite du point de vue du spectateur, tandis que l'image peinte de Molière, surimposée sur celle de l'enfant, approche lentement de la caméra. Cette double figure est très fortement éclairée, probablement par la lumière d'une fenêtre, puisque les montants et les traverses de cette fenêtre dessinent un réseau dynamique de carrés divisant l'image mouvante en sections plus petites, qui changent constamment à mesure que le portrait s'avance.

Dans la brève introduction où il décrit le processus de production de cette vidéo et qui précède la traduction anglaise des textes écrits et réunis par Heiner Müller, Jan Linders, qui a coopéré avec Wilson et Müller au scénario de la vidéo, donne de cette scène l'explication suivante: « Dans la première section, Isabelle, la jeune fille de Molière, transporte dans la pièce le portrait de son père peint par Mignard et qui le représente en César » (Linders, 1996: 94)¹. Mais il s'agit là de quelque chose que la vidéo de Wilson ne développe pas directement, ce qui fait que cette dimension référentielle va probablement échapper à la plupart des spectateurs². Linders (*ibid.*, p.93) mentionne aussi que Wilson a eu l'idée du film lorsque, invité par l'administrateur de la Comédie-Française, il découvrit dans son bureau un tableau représentant la mort de Molière.

La courte séquence d'introduction avant que n'apparaisse le générique (approximativement 40 secondes) contient diverses formes de cadrage – l'écran de télévision, le portrait de Molière et les ombres de la fenêtre – qu'on peut considérer comme des clés de la vidéo dans son ensemble. La première image du film est un portrait encadré de Molière, dont ce film va à son tour « cadrer » la mort en déployant graduellement images et textes jusqu'à la tombe, une dalle de

pierre carrée qui forme la dernière image. Il y a dans *La Mort de Molière* un grand nombre de « cadres » visuels de fenêtres et de zones marquées sur le sol. La cage de verre, qui contient le fauteuil de Molière et reflète le fauteuil lui-même sur ses parois de verre, est elle aussi une sorte d'espace tridimensionnel cadré.

Mais le film contient une autre forme de cadrages multiples, une série de références cachées, dans lesquelles Robert Wilson, le réalisateur du film, joue/incarne Molière mourant. Quand le film a été tourné, Wilson avait le même âge que Molière au moment de sa mort. Le film « cadre » aussi le collaborateur et ami de longue date de Wilson, Heiner Müller, qui a réalisé un collage formé de textes écrits pour la circonstance et de textes plus anciens écrits par lui-même, mêlés à des textes de divers auteurs. La vidéo elle-même est en outre « encadrée » par les textes de Müller, placés en première et dernière section du film de Wilson.

Tandis que le travail sur la vidéo avançait, Müller approchait de sa propre mort causée par un cancer. Linders rapporte (1996: 95) que, malgré sa maladie, Müller parvint, avant sa mort en décembre 1995, à enregistrer quelques-uns des textes de la version allemande et à assister à la première publique du film en Allemagne. Les consonnes « MLR » communes aux deux noms propres, « Molière » et « Müller », viennent encore renforcer cette idée d'un cadre secret et de références cachées. Dans sa vidéo, Wilson a créé une élégie pour Müller avec la participation active du sujet de cette élégie. Cette position annonciatrice complexe se reflète dans la répétition constante dans le film de la phrase « Molière se meurt », c'est-à-dire MLR=Müller est en train de mourir et le film est une élégie en forme de prise de congé finale du poète et dramaturge mourant, collaborateur de longue date de Wilson.

Dans la première séquence de la vidéo, en même temps que nous voyons le portrait de Molière s'approcher, nous entendons la récitation – et non la simple lecture – en *voix off*, par une petite fille, d'un texte nouveau écrit par Müller, comme s'il s'agissait d'une leçon apprise par cœur à l'école. Ce passage donne l'impression que le texte de Müller est récité par la personne qui transporte le portrait de Molière et

que la technique cinématographique de la *voix off* qui, en règle générale, assigne une identité différente à la personne qui parle, peut dans ce cas-ci rattacher la personne qu'on entend à celle qui transporte le tableau. Comme cette voix ne réapparaîtra plus dans le film, ce qu'elle dit devient une formule d'introduction qui, en raison de son ambiguïté poussée, donne une clé pour les références cachées que cette vidéo instaure à plusieurs niveaux dès son début. La technique de la *voix off*, qui est aussi une stratégie de cache puisqu'on n'identifie pas directement cette voix à une bouche qui parle, représente le mode de communication verbale dominant du film, même s'il n'est pas le seul.

Tandis que le générique du film de Wilson apparaît à l'écran, la voix continue à réciter le texte de Müller. Le générique, en rattachant les diverses fonctions nécessaires à la production d'un film aux noms propres de ses divers créateurs, représente la façon traditionnelle d'« encadrer » en quelque sorte un film. Par ailleurs, le film se termine avec l'image du médecin, qui vient après le générique de fin, montrant ainsi que le visuel « encadre » l'ensemble de la vidéo. Tandis que le générique de début apparaît à l'écran, la figure cachée qui transporte le tableau, elle, disparaît et il n'y a plus d'« image » derrière le générique. À la place, après le défilement des noms à l'écran, la caméra révèle progressivement, en gros plan, les yeux de trois personnages – Isabelle, Armande et Madeleine – rassemblés autour du lit de mort de Molière, puis se déplace lentement jusqu'au personnage de Galilée qui, au moyen d'un télescope, observe une comète par la fenêtre. Avec son télescope, Galilée cadre les corps célestes et leurs orbites, tandis que la vidéo de Wilson cadre la mort du corps humain de MLR.

Le texte que récite Isabelle ajoute un cadre supplémentaire à ces divers éléments. Il commence par décrire ou même désigner avec ostentation ce que nous voyons à l'écran :

*Ce n'est pas un poème sur Molière
On ne peut pas écrire un poème sur Molière
Molière n'est pas un sujet de poésie
Molière c'est un objet pour la médecine*

À la fin de cette séquence textuelle, vers la fin du générique, la voix répète certaines de ces formules qui instaurent une nette dichotomie entre la poésie et la médecine. Le film commence donc ainsi, avec une formule ostensiblement autoreprésentative qui, à cause de son ostentation justement, semble s'adresser directement au spectateur. Et ce texte «encadre» négativement la vidéo puisqu'il souligne ce qu'il n'est pas : «Ce – le film que vous allez voir – n'est pas un poème sur Molière».

C'est donc apparemment quelque chose d'autre, que chaque spectateur doit définir par lui-même. Car en déclarant que «ce n'est pas un poème sur Molière», le texte rend encore plus pertinente la question de savoir ce qu'est vraiment la vidéo. D'un point de vue purement logique, il n'y a en fait que deux possibilités : ou bien il s'agit de «quelque chose d'autre» sur Molière, ou il s'agit d'un poème sur quelqu'un ou quelque chose d'autre. Comme je l'ai indiqué plus haut, la vidéo de Wilson joue de différentes façons avec ces deux possibilités à la fois, puisqu'elle est aussi une élogie sur la mort prochaine de Heiner Müller.

Vers la fin de la séquence d'ouverture, nous recevons une réponse un peu plus claire sur la façon de prendre (ou d'«encadrer») cette vidéo :

*Ce n'est pas un poème sur Molière [...]
Molière n'est pas un sujet de poésie
Molière c'est un objet pour la médecine [...]
C'est un poème sur Molière
Le poème observe Molière qui se meurt
Le poème observe un mourant au travail
Qui est appelé Molière Le poème n'est pas un film
Le film observe un acteur au travail
Qui représente un homme mourant appelé Molière*

C'est un poème et le poème, comme les spectateurs qui regardent le film, a la capacité de regarder «un mourant au travail/qui est appelé Molière». Mais nulle part dans le film nous ne verrons Molière à l'œuvre en tant qu'homme de théâtre; seuls les manuscrits qu'il a laissés derrière lui témoignent, au moment où on les brûle, de l'héritage qu'est son

œuvre. Mais ce qu'on nous montre en fin de compte derrière les portraits et les rôles superposés les uns aux autres, c'est le poète mourant Heiner Müller, tandis que «le film observe un acteur au travail», c'est-à-dire Wilson qui joue Molière.

Après un bref interlude musical au cours duquel on voit les visages qui regardent Molière mourir, la déclamation *off* reprend, cette fois avec un texte sur Galilée qui vient clore la première partie de la vidéo. Ce texte commence juste avant qu'on voie l'image d'un vieil homme observant les étoiles, ce qui fait qu'il réfère indiscutablement à la figure humaine vue alors à l'écran :

*Galilée observe les étoiles.
Les étoiles ne se soucient pas
Du hasard de l'humanité, une expérience
Entre ange et bête. Le résultat
Dépend d'autres circonstances
Que le cours des étoiles.
Molière se meurt. (Müller, intertitre de la section 1)*

C'est la première fois dans le film que les dimensions visuelles et verbales se combinent pour produire un message composite mais sans ambiguïté. La mort de Molière n'a rien à voir avec le cours des étoiles.

* * *

Dans la dernière partie de cette contribution à la compréhension de *La Mort de Molière* de Wilson, je vais tenter de situer brièvement à la fois la séquence d'ouverture et, je crois, l'ensemble de l'œuvre dans un cadre théorique précis : celui de l'analyse que fait Michel Foucault des *Ménines* de Vélasquez dans le premier chapitre de son livre *Les Mots et les Choses*. Le point de départ de l'analyse de la séquence d'ouverture proposée ci-dessus m'était fourni par les formules ostensiblement négatives – rappelant le tableau de René Magritte et sa phrase «Ceci n'est pas une pipe» – qui, liées aux cadrages complexes et aux surimpressions cachées de la vidéo de Wilson, font naître un métadiscours sur le genre auquel appartient

cette œuvre. La façon dont nous recevons (ou «cadrons») l'œuvre que nous venons de commencer de regarder est aussi importante que ce que contiennent ses cadrages.

Michel Foucault a non seulement écrit un petit livre sur les œuvres paradoxales de Magritte (1968), mais il a aussi, dans l'essai mentionné ci-dessus, analysé l'interaction complexe entre les images visuelles et les formulations verbales. Après avoir identifié par leur nom les personnages du tableau de Vélasquez, Foucault réfléchit sur sa propre stratégie analytique d'une façon qui peut s'avérer fort instructive également pour notre compréhension de la vidéo de Wilson :

Ces noms propres formeraient d'utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës; ils nous diraient en tout cas ce que regarde le peintre, et avec lui la plupart des personnages du tableau. Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre: on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. Or le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice: il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats. Mais si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l'un et de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche. C'est peut-être par l'intermédiaire de ce langage gris, anonyme, toujours méticuleux et répétitif parce que trop large, que la peinture [dans le cas qui nous occupe, la vidéo], petit à petit, allumera ses clartés. (Foucault, 1974: 25)

Il s'agit là certainement des préoccupations générales non seulement de la vidéo *La Mort de Molière*, mais aussi de toute l'œuvre de Wilson. Dans ce cas-ci, l'effacement que veut représenter Wilson est la mort et le «texte» composite, visuel et verbal, est une élégie.

Pour Foucault, le miroir accroché au mur du fond de l'atelier de Vélasquez, dans lequel on peut voir le roi et la reine peints par l'artiste, sert de centre organisateur au tableau en représentant le lieu où se situeront, où seront «cadrés» les spectateurs de l'œuvre une fois celle-ci achevée. Dans la vidéo de Wilson, ce «centre organisateur», ce «cadre», est la tombe de MLR qui, une fois le film terminé, est devenue celle d'un des coauteurs. Mais ceci excède les possibilités de la représentation, du moins en termes d'esthétique; c'est un miroir vide de toute image et qui n'a rien à montrer que le cadre lui-même.

NOTES

1. «In section one, Isabelle, Moliere's little daughter, carries the Mignard portrait of her father as Caesar into the room».
2. D'autant que le prénom de la fille de Molière n'était pas Isabelle mais plutôt Esprit-Madeleine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- FOUCAULT, M. [1968]: «Ceci n'est pas une pipe», *Les Cahiers du chemin*, n°2, 15 janvier, 79-105 (hommage à R. Magritte, décédé le 15 août 1967);
- [1974]: *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Sciences humaines», 400 p.
- LINDERS, J. [1996]: «Molière ± Müller», *Performance Research*, vol. I, n°2, 93-95.
- MÜLLER, H. [1996]: «Texts for *The Death*», *Performance Research*, vol. I, n°2, 96-103.

LA DANSE

LA DANSE OU LA MORT: L'ART DE LA TERREUR SANS LE SANG

OU LA MORT

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

Liora Malka

La vidéo *La Mort de Molière* de Robert Wilson est construite comme un collage fragmenté d'images et d'actions interactives qui semblent à première vue ne pas avoir de rapport direct. Même si l'œuvre présente un univers fictionnel – la vie et la mort de Molière –, il n'y a pas d'intrigue suivie et les fragments sont liés entre eux plus par association que par une certaine continuité diégétique. Aussi la vidéo apparaît-elle ouverte à diverses formes de perception et de compréhension et aucun sens global ne semble émerger. Mais l'œuvre n'en dégage pas moins une impression de cohérence quant à sa composition esthétique. Elle instaure donc une contradiction dynamique entre l'univers fictionnel représenté, mettant en jeu Molière, et l'univers esthétique présenté, celui de Wilson.

La vidéo contient plusieurs scènes présentant des performances artistiques, comme la danse et la musique. Toutes ces scènes se déroulent sur une surface carrée blanche qui, dans cette œuvre, représente la scène de l'art et semble illustrer la contradiction dynamique entre l'univers de la fiction et sa présentation esthétique. La danse est de toutes ces scènes artistiques celle qui revient le plus souvent et elle constitue donc un important motif de l'œuvre. La vidéo contient quatre scènes dans lesquelles on peut nettement assimiler l'action à de la danse: la danse de Louis XIV (section 2); la danse des deux acteurs en noir et blanc (section 3); la danse du jeune garçon et de la jeune fille (section 5); et la danse du renard (section 7). Même si la danse véhicule toujours une image du corps humain, l'œuvre de Wilson établit une distinction et une interaction entre le corps qui danse et d'autres images du corps, en particulier du corps de Molière mourant. Mon analyse portera sur ces interrelations entre le corps dansant et le corps mourant et tentera d'élucider les relations interactives, mentionnées ci-dessus, entre l'univers représenté par la fiction, celui de Molière, et l'univers esthétique de Wilson.

Dès le début s'installe une contradiction entre «le corps du roi pris par la danse» et le corps de Molière «saisi par la douleur». Molière est couché dans son lit; sa bouche grande ouverte et hurlante dans la première séquence et les mouvements convulsifs de son corps dans la deuxième indiquent l'agonie et la douleur. La présentation du corps dans la douleur, qui instaure la situation

dramatique fondamentale, représente ainsi l'étreinte de la mort et ses effets sur le corps humain, ce qui à son tour évoque l'emprise et le pouvoir du temps sur le corps et la vie de l'homme.

Les plans qui montrent les mouvements convulsifs du corps de Molière constituent la seule séquence dans laquelle son corps bouge dans son ensemble. À partir de là et tout au long de la vidéo, nous ne verrons plus bouger que des parties de son corps, et particulièrement sa bouche et ses mains. Bien que les parties du corps soient généralement considérées comme des métonymies du corps dans son ensemble, c'est ici plutôt une image de disparition qui se trouve convoquée : considéré dans son ensemble, le corps de Molière n'est plus en effet qu'une entité absente. Une dualité de l'être – des parties du corps agissantes – et du non-être – le corps complet dans son absence – travaille ainsi l'œuvre, constituant un thème central qui renvoie à Molière comme à une identité subjective historique changée en une entité culturelle anhistorique. Une telle dualité réfère à la situation paradoxale qui consiste à être mort tout en étant vivant et elle inscrit le travail de la vidéo lui-même au cœur de ce paradoxe. Ainsi Wilson place-t-il son œuvre dans une situation limite et ironique, un entre-deux de l'art et de la vie, de la culture et de l'histoire, de l'expérience et de la mémoire.

LA DANSE DU ROI

Immédiatement après les mouvements convulsifs de Molière, la caméra entame une nouvelle scène dans laquelle on voit Louis XIV d'abord écouter lire Racine, puis danser. La représentation du roi en train de danser tandis que Molière se meurt constitue un contraste cynique, qui renforce les images précédentes du corps perclus de douleurs. Le corps du roi se déplace librement dans un espace ouvert ; la danse souligne la verticalité du corps et le contrôle qu'il a de ses mouvements, montrés par une chorégraphie esthétisante comme une suite de transitions d'une posture à une autre. Le corps de Molière, par contraste, est en position horizontale, recouvert d'un drap et cloué à l'espace restreint du lit. De plus,

Molière n'a aucun contrôle de ses mouvements : ses convulsions donnent l'impression d'être des mouvements spontanés et incontrôlables causés par la douleur et liés à la maîtrise qu'exerce le temps sur le corps. Ainsi se marquent, au niveau du mouvement, un ensemble d'oppositions entre le naturel et le spontané d'une part, l'artificiel et le formel d'autre part ; de même qu'entre un corps contrôlé par le temps et un corps libre dans l'espace. Ces contradictions, qui représentent la différence entre vivre et mourir, se trouvent encore renforcées par la présentation tout en contraste de la vie et de l'art. Et en dépit de ces contradictions une ironie paradoxale vient jouer obscurément à plusieurs niveaux à la fois.

Dans le contexte de la vidéo comme œuvre d'art, les mouvements que la douleur arrache à Molière ne sont qu'une représentation artistique et sont donc foncièrement aussi artificiels et formels que les mouvements de danse. La distinction entre la vie et l'art s'en trouve ainsi brouillée au profit de la vision esthétique de Wilson qui nous fait éprouver tout l'art, toute l'habileté, de la vie et de la mort. De plus, la distinction entre le corps dans le temps et le corps dans l'espace vient contredire la condition naturelle du corps humain, qui existe en même temps dans le temps et l'espace. C'est ainsi que le corps du roi est tout autant régi par le temps que celui de Molière ; les deux sont des figures historiques sorties de leur contexte spatio-temporel et replacées dans un contexte artistique. La culture et l'histoire se fondent dès lors dans le discours artistique de Wilson qui présente le souvenir (fragmentaire) comme une expérience (artistique).

Des bruits d'explosion accompagnent la danse du roi, ce qui présente la danse comme un champ de bataille et évoque quelque « danse macabre ». Dans cette perspective, le roi lui-même peut être vu comme une figure symbolique de la mort qui vient chercher Molière. Le pouvoir royal devient alors pouvoir cosmique et les scènes se chargent d'une nouvelle perspective, universelle, qui dépasse les distinctions précédentes. Quand la mort entre dans l'image, toutes les oppositions précédentes deviennent un non-sens,

car la mort est tout aussi indifférente aux êtres humains qu'à leur univers. Un autre conflit prend alors forme: celui qui oppose le point de vue de la mort au point de vue de l'humanité. À la lumière de ce conflit, la scène de danse institue deux niveaux fondamentaux: un niveau dramatique littéral, qui s'oppose à la situation de Molière, et un niveau symbolique, qui dépasse cette opposition et instaure un nouveau contexte.

Le mécanisme esthétique, qui consiste à créer une opposition au niveau dramatique littéral et à la nier en même temps au niveau symbolique ou interprétatif, est à l'œuvre dans l'ensemble de la vidéo, et en particulier dans les scènes de danse. D'un côté, les scènes de danse présentent le corps comme une entité vitale, puissante et active, par opposition au corps de Molière présenté comme une entité absente et impotente. De l'autre, toutes les scènes de danse offrent une représentation symbolique de la mort dans ses diverses relations au corps et à la vie. Cette analogie entre le corps dansant et le corps mourant ouvre une perspective ironique sur les oppositions binaires ainsi présentées.

LA DANSE DES ACTEURS (section 3)

Deux acteurs sont assis en face de Molière qui, assis dans son lit, accomplit à répétition divers mouvements de mains concertés. Suit une scène où les acteurs dansent dans le carré blanc. Ici, contrairement à la danse du roi, les acteurs ont un rapport direct avec Molière et leur danse est donc perçue comme une action qui fait suite à la scène précédente. Il est difficile de comprendre ce que fait exactement Molière sous le regard des acteurs. Mais à cause de la contiguïté des deux scènes et du fait que les mains de Molière sont animées de mouvements manifestement contrôlés, j'ai pour ma part l'impression que lui aussi avec ses mains accomplit des mouvements de danse. Cette image des «mains qui dansent» apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre – la plus chargée de sens étant sans doute la «danse de mains» rituelle, exécutée par les sœurs agenouillées, à la dernière séquence – et elle constitue un motif

distinct. Mais dans cette scène, l'image des «mains qui dansent» s'oppose à celle de la danse des acteurs. On considère généralement les mains comme la partie la plus active et la plus créative du corps humain, c'est pourquoi la formule «mains qui dansent» connote la capacité d'action et de création de l'homme, qui renvoie au pouvoir de formuler l'identité, la vie et l'existence. Mais ici ce pouvoir est objet d'ironie: «les mains qui dansent», en tant que réduction du «corps qui danse», mettent plutôt l'accent sur l'incapacité que sur la capacité. Le pouvoir de l'homme est ainsi réduit à une ridicule incapacité d'agir ou d'influer sur les conditions mêmes de son existence. Vue sous cet angle, la présentation paradoxale de Molière dans une situation active et créative, mais dans un état d'invalidité et d'impuissance, constitue une distinction entre la corporéité et la spiritualité de l'existence humaine. Alors que dans le contexte de la danse du roi, Molière est présenté comme «Monsieur tout-le-monde», il est ici montré comme un artiste engagé dans un travail créateur. Mais dans les deux scènes, sa situation repose sur une fusion paradoxale de contradictions qui illustrent et magnifient la dualité de l'être et du non-être.

La chorégraphie de cette danse se fonde sur une série d'oppositions entre les deux danseurs: l'un est vêtu de blanc, l'autre de noir, et tandis que l'acteur vêtu de noir danse, l'acteur en blanc reste immobile, et *vice versa*. De plus, les évolutions de l'acteur en noir sont semblables à celles du roi: l'accent est mis sur la verticalité et le contrôle des mouvements conçus comme des transitions entre les postures. Par contraste, l'acteur en blanc présente une nouvelle forme de danse faite de mouvements rotatifs fluides tandis que le corps s'élève et se baisse. La danse forme une structure faite d'actions et de réactions et évoque les danses de compétition dans lesquelles un danseur essaie de prouver sa supériorité. Cette atmosphère de rivalité, combinée à la référence à la «danse macabre» du roi, introduit un niveau symbolique représentant la lutte entre la vie (le danseur en blanc) et la mort (le danseur en noir). Les éléments de leur danse contribuent à cette lutte en présentant le flux de la vie

comme un combat perpétuel contre la mort, tandis que la mort, elle, est montrée comme une interruption de ce flux vital. Une fois de plus le niveau symbolique inscrit la situation dans un contexte universel qui tourne en dérision les oppositions instaurées au niveau littéral. Dans la lutte universelle contre la mort, rien n'est épargné, aucune action ou création humaine, ni corporéité ni spiritualité; tout devient nul et non avenu sous les assauts de la mort. Ironiquement cela vaut aussi pour la création de Wilson lui-même, car manifestement le Molière réel n'a rien à voir avec la vidéo de Wilson. En fait, il n'existe pas aujourd'hui de «Molière réel», mais plutôt une figure culturelle abstraite, construite à partir de divers fragments et de quelques objets. Encore une fois, Wilson y fait jouer une autoréférence ironique, qui remet en question son propre travail créateur et les matériaux dont il se sert.

LA DANSE DU JEUNE GARÇON ET DE LA JEUNE FILLE

La troisième scène de la section 5 présente un jeune garçon et une jeune fille habillés en noir et dansant dans le carré blanc. Leur danse, comme celle des acteurs, est basée sur une alternance d'actions et de réactions: le garçon fait bouger ses mains puis les immobilise dans une certaine position face à la jeune fille; elle réagit en faisant bouger ses mains autour des siennes, puis elle cesse et il réagit. Leurs corps gardent une position verticale statique; leurs mains sont la seule partie de leurs corps qui bouge. L'impression créée est celle d'un jeu d'enfants, mais le jeu de ces danseurs n'a pas le sens d'un jeu libre et joyeux. Ils semblent se comporter comme des marionnettes manipulées par un pouvoir occulte. Cette chorégraphie, qui ne touche que les mains, est ainsi associée aux «mains qui dansent» de Molière. De plus, tout comme les deux danses précédentes, cette danse-ci génère aussi une série d'oppositions entre le corps et les mains, le mouvement et la posture, la dynamique et la statique. Ces oppositions ont déjà été marquées, nous l'avons vu, comme une façon de représenter la distinction entre la vie et la mort, le fait d'être en vie et le fait de mourir: elles constituent

donc un niveau symbolique. Mais ici le littéral et le symbolique fusionnent dans les mêmes mouvements de danse pour dépeindre la réification d'un être humain à travers la performance des «marionnettes animées». Leur danse présente ainsi une articulation artistique qui a perdu son pouvoir d'expressivité. Elle ne fait dès lors que prolonger et amplifier la précédente ironie sur le pouvoir de l'humanité, en présentant ici l'être humain comme un enfant se livrant à des jeux qui lui permettent de se donner l'illusion de la puissance et de la créativité: l'illusion, en fait, de la marionnette confrontée à de puissantes forces cosmiques.

Cette danse fait suite à deux scènes qui contiennent de nombreux plans de mains prises dans diverses situations ou actions. On remarque tout particulièrement les mains usées de Molière parcourant lentement son corps couché, en contraste avec les mains de son père, actives et pleines de vie, occupées à nettoyer le vieux fauteuil usé de Molière. Ce contraste renvoie à l'analogie déjà instituée entre la mort et le temps, où l'on peut voir s'affirmer le contrôle qu'exerce le temps sur le corps et la vie des humains. Mais on peut voir ici s'instaurer une nouvelle distinction entre une personne et un objet. Le temps exerce son pouvoir sur tout objet et sur toute créature de l'univers, mais si le père de Molière est capable d'en atténuer les effets sur le fauteuil usé, personne ne peut en faire autant pour Molière, pas même le docteur présenté précédemment. Dans cette optique, la danse des jeunes gens, fondée sur le mouvement des mains, s'inscrit dans le prolongement direct de cette série d'images, mais en inversant l'opposition qu'elles contenaient: les corps des danseurs, en effet, aussi jeunes, pleins de vie et d'allant soient-ils, n'en sont pas moins semblables au vieux corps usé et passif de Molière, parce qu'ils subissent la même mécanisation. Comme tout un chacun, Molière est réifié non seulement par la mort indifférente, mais aussi par la culture et l'art. À la mort, la culture humaine oppose le souvenir constitué à partir d'objets représentatifs qui remplacent la personne décédé. En ce sens, on peut dire qu'elle

transforme du non-être en être. Mais ce faisant, elle consume aussi la personne et son œuvre. La vidéo de Wilson reflète ce courant culturel et y participe intentionnellement.

Certes la destruction de la création est représentée sous diverses formes tout au long de l'œuvre, mais elle devient l'image essentielle à partir de maintenant (section 5) et jusqu'à la dernière séquence. Dans la scène de danse suivante, qui est aussi la dernière (section 7), nous voyons un renard s'emparer du carré blanc et exercer son contrôle sur lui. Après quoi aucune autre performance artistique n'y prendra place, mais on pourra y voir, au contraire, Molière brûler ses œuvres. La séquence est centrée sur ses mouvements de mains : il ramasse les papiers et les jette dans le feu. L'image la plus forte de la scène est celle où Molière tente de laisser l'empreinte de sa main sur une page brûlée qui, bien entendu, tombe aussitôt en poussière. La danse du renard indique donc le triomphe final de la mort qui amène la destruction totale de la vie et de la création humaine.

En résumé, je dirai qu'à travers la corrélation établie entre le corps qui danse et d'autres images du corps, et en particulier celui de Molière, Wilson construit et déconstruit des relations interactives entre le corps naturel, le corps culturel et la corps artistique. Il institue donc une distinction entre l'identité historique de «Molière» et l'entité culturelle et la figure esthétique que recouvre ce même nom. Et pourtant, ironiquement, ce qui émerge de l'œuvre de Wilson (c'est-à-dire dans ce cadre esthétique) n'est ni naturel ni historique, ni même culturel au sens large du terme. En établissant ces distinctions, Wilson produit également une autoreprésentation de son propre travail, créant ainsi une «boucle déconstructrice».

Bien que la vidéo s'intitule *La Mort de Molière* et que sa fiction représente la vie et la mort de Molière,

son sujet et son thème central semblent plutôt le propre univers esthétique de Wilson : un univers qui crée une confrontation entre l'art comme moyen de représenter la condition humaine et l'art comme une fin en soi, c'est-à-dire un univers esthétique détaché de la vie naturelle. De ce point de vue, la mort de Molière sert seulement à Wilson de moyen artistique pour présenter cette confrontation. Incontestablement Wilson exerce ainsi une certaine ironie sur lui-même et présente son acte de création comme le ferait un magicien, ne ramenant Molière à la vie que pour le tuer à nouveau, ces deux actions n'étant au demeurant que des actes appartenant à une fiction artistique. Ainsi la principale préoccupation de Wilson semble-t-elle d'illustrer la situation existentielle de l'artiste : aussi créatives et puissantes que soient ses images, elles ne parviennent jamais qu'à faire naître un univers de fiction. La pierre de touche de cette situation, c'est la mort. Bien que Wilson évoque l'horreur de la mort, la mort elle-même n'est jamais montrée que par des représentations symboliques, essentiellement dans les scènes de danse. Son travail artistique transforme l'horreur de la mort en une terreur esthétique sans effusion de sang. La vidéo se présente ainsi comme une descendance de l'esthétique de Racine, «l'inventeur de la terreur sans le sang» (section 2), une esthétique qui consiste à produire un sentiment de terreur par la représentation. Et c'est ainsi que les relations paradoxales entre le corps dansant et le corps mourant constituent une représentation artistique de la confrontation entre la mort naturelle – la terreur sanglante – et la présentation esthétique que fait Wilson de la mort : la terreur sans effusion de sang. On pourrait dire, paraphrasant les formulations du poème d'ouverture : «Ce n'est pas une vidéo sur la mort, la mort n'est pas un sujet de poésie... C'est une vidéo sur la mort... La vidéo observe la mort au travail...»



La Mort de Molière de Robert Wilson. Photo INA.

POSTMODERNE ET UN FILM POSTMODERNE ET RHIZOMATIQUE¹ RHIZOMATIQUE

DOMINIQUE BLUHER

Depuis les débats polémiques dans les années 80, les voix se font de plus en plus nombreuses pour distinguer différentes formes de postmodernisme, non seulement selon le domaine pris en considération (architecture, littérature, science, politique)² ou selon la conception inspirée par l'un ou l'autre des grands théoriciens de la postmodernité (Lyotard, Habermas, Baudrillard ou Jameson)³, mais également au sein même d'une expression artistique. Ainsi on admettra aujourd'hui sans la moindre difficulté que les derniers films de Godard et Fellini sont postmodernes, et on s'accordera certainement aussi facilement sur le fait que l'esthétique postmoderne de Godard diffère profondément de celle de Fellini.

Or, j'aurai ici recours à deux penseurs, que l'on n'a pas l'habitude de considérer comme faisant partie des figures marquantes de ce débat malheureusement trop souvent réprobateur envers des innovations artistiques marquées par une ouverture à tous publics⁴. Sans jamais mentionner le mot «postmoderne», Gilles Deleuze et Félix Guattari, lorsqu'ils développent leur concept de «texte-rhizome»⁵, donnent à mon sens peut-être la meilleure description de ce que serait un texte postmoderne. Utiliser le terme de *rhizome* comme modèle de texte postmoderne me semble d'autant plus justifié que ces auteurs distinguent auparavant le «texte-rhizome» des textes – ou comme ils le disent des livres – «modernes» et «classiques», dont ils donnent du même coup une excellente définition. Ils n'emploient toutefois pas les termes de «classique» et «moderne», mais ils rebaptisent dans leur langage métaphorico-botanique le livre classique «*livre-racine*» et le livre moderne «*système-radicelle*» ou «*racine fasciculée*»⁶. Le livre classique «*imite le monde, comme l'art, la nature*» et il est régi par la loi «*de la réflexion, le Un qui devient deux*». «*La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine*»⁷. Le système-radicelle, ou racine fasciculée, par contre est une

*[...] figure du livre dont notre modernité se réclame volontiers. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité; [et il] vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement.*⁸

Mais même si ces textes modernes se caractérisent par ce principe «d'avortement», leur «unité n'en subsiste pas moins comme passé ou à venir, comme possible. [...]

C'est dans ce sens que l'œuvre la plus résolument parcellaire peut être aussi bien présentée comme l'Œuvre totale ou le Grand Opus⁹, dont les deux grands types de manifestations sont les séries et les cercles ou cycles.

En ce qui concerne le *rhizome*, Deleuze et Guattari le définissent par six principes: la connexion, l'hétérogénéité, la multiplicité, la rupture asignifiante, la cartographie et la décalcomanie. Le premier principe, celui de *connexion*, suppose que dans un texte-rhizome n'importe quel point peut être connecté avec n'importe quel autre point. Je rappelle que *La Mort de Molière* est composé d'une succession de dix sections¹⁰, dont chacune est consacrée à un sujet introduit par un «intertitre parlé» et une vue aérienne sur le fauteuil en cuir sous verre. Ces «intertitres parlés» sont des textes écrits ou choisis par Heiner Müller. Pour être plus précis, les textes de la première et de la sixième section ne sont pas seulement des intertitres introductifs, mais des textes à part entière, accompagnant l'ensemble de la section. Celui de la première section est une très belle réflexion de Heiner Müller sur l'objet même de ce film (qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler certaines formules aphoristiques de Jean-Luc Godard), alors que la sixième section est consacrée à une anecdote rapportée par Grimarest à propos du jeune Baron¹¹. Mises à part la première et dernière sections («L'exposition» et «La mort»), je ne vois aucune nécessité d'arranger les sections dans cet ordre. Elles ne suivent pas un ordre chronologique, mais constituent chacune une section autonome autour d'un thème¹²: les deux femmes de sa vie, son père, le contexte artistique (Racine, La Fontaine, la *commedia dell'arte*) et politique (Louis XIV, Colbert), etc.

Deleuze et Guattari soulignent que les éléments connectables ne sont pas forcément du même ordre, ils peuvent être d'origine très différente et hétérogène; un signe linguistique peut, par exemple, renvoyer à un signe sonore ou gestuel; c'est le principe d'*hétérogénéité*¹³. Prenons l'*item* «père» à qui est dédiée la cinquième section dans laquelle on nous montre le père de Molière cirant nerveusement l'accoudoir du fauteuil en cuir. Le père de Molière était, on le sait,

«tapissier et valet de chambre ordinaire du Roi», et il paraît que Molière avait emprunté ce fauteuil à son père pour y jouer *Le Malade imaginaire*¹⁴. C'est donc dans ce fauteuil que Molière aurait été saisi par les convulsions entraînant sa mort. Ce fauteuil est aujourd'hui exposé dans le hall de la Comédie-Française. L'intertitre introduisant la section est tiré d'un texte que Heiner Müller a écrit sur son propre père¹⁵, une piste autobiographique sur les rapports père-fils que l'on peut également étendre à la personne de Robert Wilson qui joue Molière (sans oublier que Kafka, qui se trouve parmi les auteurs sélectionnés, a écrit un texte célèbre à/sur son père¹⁶). À l'instar d'autres sons dans le film¹⁷, les bruits de frottement du cuir sec sont traités de façon à ce qu'ils ressemblent à d'autres bruits, en l'occurrence au déchirement de manuscrits (et *vice versa*). Lorsqu'on découvre le visage du père, on entend un bruit qui fait penser à celui d'un pot qui se casse, ce qui rappelle la section avec le médecin, où on entend un bruit similaire...

Le troisième principe, de la *multiplicité*, découle de ces deux premiers principes d'interconnexions de signes de nature hétérogène. Étant donné que chaque élément peut théoriquement être connecté à tout autre élément, la complexité croît avec chaque nouvelle combinaison. La multiplicité signifie cette croissance exponentielle du nombre des connexions possibles et des changements de nature, croissance qui va de pair avec ces mises en rapports. C'est d'ailleurs exactement ainsi que Deleuze et Guattari définissent l'agencement. «Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions»¹⁸. Si nous reprenons l'*item* du «père», les seuls éléments que je viens d'évoquer permettent déjà de créer une profusion de liens possibles à travers les différentes sections et entre les matériaux les plus variés: personnages, objets et sons (extra)diégétiques, données historiques et (auto)biographiques, etc.

Le rhizome est composé, comme le disent Deleuze et Guattari, de «lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, organisé, signifié, attribué, etc.; mais aussi des lignes de déterritorialisation par

lesquelles il fuit sans cesse»¹⁹. Ces lignes de déterritorialisation constituent le quatrième principe: la *rupture asignifiante*. On peut imaginer ces lignes qui segmentent le texte, l'organisent et le stratifient, comme des chaînes d'associations mises en place et suggérées par le texte, et qui l'ouvrent à toute sorte d'interprétations. En ce sens, le rhizome correspond à l'«œuvre ouverte» d'Umberto Eco²⁰. Ce qui différencie cependant le rhizome postmoderne du texte moderne, c'est que ces «ouvertures» peuvent se produire à n'importe quel endroit et qu'elles sont surtout, pour reprendre le terme de Deleuze et Guattari, «asignifiantes». Contrairement aux textes «ouverts» modernes, l'interprétation adoptée pour une unité ne détermine pas la lecture du texte dans son ensemble. Les significations proposées par les textes postmodernes ne sont pas récupérées par le texte pour constituer une grille de lecture cohérente et homogène (une parmi plusieurs possibles, bien entendu). Puisque «rompues», les lectures d'un rhizome ne permettent pas d'appréhender le texte dans sa globalité, mais forment un *patchwork* de bouts d'interprétations hétérogènes et disparates²¹.

Les deux derniers principes de *cartographie* et de *décalcomanie* décrivent justement ces effets de lecture du rhizome, son interprétabilité infinie et perpétuellement renouvelable. La cartographie désigne plus particulièrement le fait que le découpage d'un rhizome n'est jamais établi, fixé une fois pour toutes, mais qu'il reste au contraire variable et toujours à refaire. «Le rhizome se rapporte à une carte qui doit être construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite»²². La décalcomanie par contre désigne pour Deleuze et Guattari ce que l'on nomme plus communément la réception. Ils envisagent celle-ci comme une rencontre permettant une «circulation d'états» et de «toutes sortes de devenir» chez le lecteur. «Les devenir ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes»²³. Autrement dit, chaque lecteur peut ou doit prendre

du rhizome ce que bon lui semble. Le rhizome invite à un détachement à l'égard du texte et donne une liberté absolue à son utilisateur, résultat des ouvertures continues dans ce genre de texte²⁴.

Par exemple, je peux tracer à partir du «père de Molière» les lignes de déterritorialisation suivantes: il était tapissier du Roi. Il a fait ce fauteuil en cuir. C'est dans ce fauteuil que Molière a joué *Le Malade imaginaire*, c'est dans ce fauteuil que Molière est mort. Ce fauteuil est une trace de Molière. Molière n'a pas voulu laisser de traces, il a brûlé tous ses manuscrits. *Et cetera, et cetera*. Dans le film, le fauteuil crée un effet de réel, d'authenticité, un *ça a été* dans le sens de Barthes²⁵. On peut, en effet, toujours le voir dans le hall de la Comédie-Française. Le fauteuil est aujourd'hui sous verre, c'est une pièce de musée. Mais Molière n'est-il pas devenu lui-même une pièce de musée que l'on expose; un objet de représentation, un objet d'études, de biographies romancées, de tableaux et de films? N'est-ce pas cette question de la «représentabilité» que soulève le texte introductif de Heiner Müller? (Et tout particulièrement la fin de cette introduction: «Ce n'est pas un poème sur Molière. On ne peut pas écrire un poème sur Molière. Molière n'est pas un sujet de poésie. Molière c'est un objet pour la médecine. [...] C'est un poème sur Molière. Le poème observe Molière qui se meurt. Le poème observe un mourant au travail qui est appelé Molière. Le poème n'est pas un film. Le film observe un acteur au travail qui représente un homme mourant appelé Molière».) L'acteur qui représente Molière est Robert Wilson lui-même, et ainsi de suite *ad libitum* et *ad infinitum*...

La richesse et la diversité des pistes de lecture résultent de la rencontre entre un texte aussi «ouvert», multiple et polysémique, et l'état d'esprit ainsi que le(s) savoir(s) du spectateur. Le film-rhizome encourage les divagations de qui le regarde. Cela ne signifie pas pour autant que celles-ci soient complètement gratuites, puisqu'elles sont déclenchées par le texte, même s'il est vrai qu'elles doivent être nourries par des données extratextuelles fournies par le savoir spectral. Ce genre de texte nous confirme qu'aucun savoir, même le plus érudit, ne pourra

jamais élucider une fois pour toutes la présence de tel ou tel élément, plan ou segment du film, voire en donner l'interprétation définitive²⁶. Le savoir du spectateur ne permet que de créer davantage de liens entre les éléments (textuels comme extratextuels) en question ou comme le dit Robert Wilson : « le sujet doit être accessible en surface aux hommes du monde entier [...] même s'il y a autre chose en dessous »²⁷.

NOTES

1. *La Mort de Molière*, un film de Robert Wilson, textes écrits et choisis par Heiner Müller. Je voudrais remercier Sylvie Richard et Marie-Jo Tharreau (département de l'action culturelle de l'INA) pour leur accueil et pour tout le matériel qu'elles ont mis à ma disposition.
2. Cf. à ce propos L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (1989), Londres/New York, Routledge, 1993, p. 11sq.
3. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit, 1979 ; et « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? » (1981), dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Livre de poche, 1988, p. 9-28 ; J. Habermas, « Die Moderne – ein unvollendetes Projekt » (1980), repris dans *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, Leipzig, Reclam, 1994, p. 32-54 ; trad. fr., « La modernité : un projet inachevé », dans *Critique*, n°413, octobre 1981 ; J. Baudrillard, « La Précession des simulacres », dans *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 9-68 ; F. Jameson, « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism » (1984), repris dans *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 ; à ma connaissance, cet article n'a pas été traduit en français, mais on dispose d'un article de Jameson en français et entièrement consacré à la vidéo, « La Lecture sans interprétation », dans R. Bellour et A.-M. Duguet (sous la dir.), *Vidéo, Communications*, n°48, Paris, Seuil, 1988, p. 105-120.
4. Parmi les rares auteurs à avoir souligné cette dimension du postmoderne, se trouvent U. Eco qui en parle de manière succincte dans le chapitre « Le post-moderne, l'ironie, l'aimable » de *L'Apostille au Nom de la rose* (1983) [Paris, Gallimard, coll. « J'ai lu », 1992, p. 73-83] et A. Huyssen qui développe longuement les écueils et potentialités du postmoderne dans son article, « Mapping the Postmodern » (1984) [repris dans *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1986, p. 179-221].
5. G. Deleuze et F. Guattari, « Rhizome » (1976), repris dans *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 9-37.
6. Deleuze et Guattari développent ces concepts pour le seul domaine de l'écrit et ils ne prennent donc (malheureusement) pas en compte les particularités des moyens d'expression qui font appel aux images et aux sons, comme le cinéma, la vidéo ou le théâtre.
7. G. Deleuze et F. Guattari, « Rhizome », *op. cit.*, p. 11.
8. *Ibid.*, p. 12.
9. *Loc. cit.*
10. Ou onze séquences, si on sépare la partie consacrée à Colbert de celle consacrée à Racine et au Roi Soleil, comme le fait le film en les entrecoupant par le plan du fauteuil et en donnant à chaque partie un intertitre propre.
11. J.-L. Gallois Sieur de Grimarest, *La Vie de Monsieur de Molière* (1705),

Paris, La Renaissance du livre, 1930, p. 28.

12. Principe d'arrangement que le tandem Wilson-Glass avait inauguré en 1976 avec leur opéra-portrait *Einstein on the Beach* : « I saw Einstein on the Beach more as a portrait opera. In this case the portrait of Einstein that we would be constructing replaced the idea of plot, narrative, development, all the paraphernalia of conventional theater. Furthermore, we understood that this portrait of Einstein was a poetic vision [...] In the case of *Einstein on the Beach*, the story was supplied by the imaginations of the audience, and there was no way for us to predict, even if we wanted to, what the story might be for any particular person ». P. Glass, dans R. Schwartz, *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 135.

13. L'hétérogénéité est un fait très bien connu par le cinéma ou le théâtre, puisqu'ils sont, contrairement à la littérature, par essence pluricodiques ; cf. en ce qui concerne le cinéma, notamment C. Metz, *Langage et Cinéma*, Paris, Albatros, 1977.

14. Sur la vie de Molière, j'ai pu consulter avec intérêt, outre J.-L. Gallois Sieur de Grimarest, notamment R. Bray, *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954 ; A. Simon, *Molière ou la vie de Jean-Baptiste Poquelin* (1988), Paris, Seuil, coll. « Points », 1995 et J. Grimm, *Molière*, Stuttgart, Metzler, 1984.

15. « J'aimerais que mon père ait été un requin

Qui eût déchiré quarante baleiniers

(Et dans leur sang j'aurais appris à nager)

Ma mère une baleine bleue mon nom Lautréamont

Mort à Paris 1871 Inconnu ».

H. Müller, « Le père » (1958), repris dans *Hamlet Machine*, Paris, Minuit, 1985, p. 10.

16. F. Kafka, *Brief an den Vater* (1919), Francfort s/M., 1975.

17. Les bruits de canon, de tonnerre et de feux d'artifice qui parcourent le film, sont du même registre et sont, à mon sens, aussi difficiles à dissocier.

18. G. Deleuze et F. Guattari, « Rhizome », *op. cit.*, p. 15.

19. *Ibid.*, p. 16.

20. U. Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.

21. Le texte postmoderne ne se préoccupe plus comme le « modernisme formaliste » de révéler et de mettre en cause les composantes du texte lui-même ainsi que les procédés de sa (re)production (son énonciation et sa lecture).

22. G. Deleuze et F. Guattari, « Rhizome », *op. cit.*, p. 32.

23. G. Deleuze et C. Parnet, « Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert ? » (1977), dans *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 8, cf. aussi p. 13sq.

24. Notons que ces deux derniers principes de Deleuze et Guattari peuvent être rapprochés de deux caractéristiques que Jameson dégage pour la vidéo : le « refus de se constituer en objet textuel » et le « refus de thématization » ; F. Jameson, « La lecture sans l'interprétation », *op. cit.*, p. 107sq. et 116sq.

25. R. Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 119sq.

26. Il n'est pas de mon propos d'aborder ici la question de l'évolution de l'esthétique postmoderne de *Video 50* (1978) à *La Mort de Molière* (1996), mais je voudrais réagir ici à une remarque que l'on m'avait adressée lors de ma communication. La présence d'une trame narrative dans *La Mort de Molière* ne constitue pas un critère pertinent pour ranger cette œuvre sous l'étiquette « moderne », tout au contraire la réapparition d'une narrativité – fragmentaire et rhizomatique – est un argument pour la considérer comme étant « postmoderne » ; cf. à ce propos U. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, *op. cit.*, et A. Huyssen, « Mapping the Postmodern », *op. cit.*

27. Dans le film documentaire de H. Brookner, *Bob Wilson/Portrait*, 1984.

FIGURE LA CINÉMATOGRAPHIE DE LA FIGURE GÉOMÉTRIQUE GÉOMÉTRIQUE

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

HADASSA SHANNIE

INTRODUCTION

Un des éléments majeurs de l'œuvre de Wilson est la relation entre diverses formes d'art comme la poésie, la peinture, le théâtre et le cinéma. Dans *La Mort de Molière*, chacune de ces formes d'art se trouve représentée au moyen de plusieurs types d'éléments. Le théâtre, par exemple, est représenté par Molière lui-même (en tant que sujet général de cette œuvre) ainsi que par la représentation de la scène, figurée par un carré blanc. Les arts plastiques le sont, entre autres, par la logique picturale de la figure géométrique.

La Mort de Molière n'est ni la première ni la plus cinématographique des vidéos de Wilson. Dans *Stations* (1982), par exemple, le sujet est le médium lui-même¹. Une des questions soulevées par *La Mort de Molière* est aussi, une fois de plus, celle du médium; mais cette fois Wilson explore ce qui se passe quand le médium transgresse ses propres limites pour franchir celles d'un autre médium, allant ainsi encore plus loin que l'autoréférence. Cette transgression s'exprime par des déviations dans les fondements logiques de tel ou tel art spécifique, comme par exemple la peinture bidimensionnelle qui se met à bouger et l'image cinématographique, ordinairement constamment en mouvement, qui brusquement devient statique. Cette modification des fondements logiques provient de la tentative de Wilson de souligner la possibilité d'autonomie de chacun des divers arts en même temps que l'existence simultanée de tous les arts². C'est que, dans *La Mort de Molière*, il franchit une étape supplémentaire: ne se satisfaisant plus de la réussite technique du montage des diverses formes d'art, il crée une série de contradictions entre les divers systèmes de sens³.

Le principal point que j'aimerais traiter ici, c'est que la conjonction d'éléments empruntés à diverses formes d'art, telle qu'on peut l'observer dans *La Mort de Molière*, se distingue par l'articulation de leurs systèmes de sens respectifs⁴; plus spécifiquement, l'acte créateur s'inscrit dans une forme d'art tandis que les autres fonctionnent dans le cadre de leurs propres principes explicatifs. La combinaison des diverses formes d'art s'effectue ainsi grâce à l'interchangeabilité de leurs principes explicatifs. J'ai choisi pour le montrer de concentrer mon analyse sur la figure géométrique et ses significations dans l'œuvre.

La prédominance des formes graphiques est particulièrement évidente dans l'œuvre de Wilson. Il se sert de lignes droites et simples et ses combinaisons graphiques incluent une pléthore d'angles aux arêtes vives pour créer une sorte de mysticisme détaché, caractéristique de son esthétique⁵. L'usage qu'il fait des formes graphiques représente une pensée froide et mécanique, le type de formalisme qui domine dans son œuvre. La multiplicité des figures géométriques indique aussi un certain aplatissement de la troisième dimension. Dans sa sculpture environnementale *Poles* (1967), une œuvre très théâtrale dans laquelle Wilson travaille sur l'équilibre créé entre les lignes horizontales et les lignes verticales, une diagonale se forme à partir de l'inclinaison de l'œuvre, et cette diagonale apparaît comme une synthèse entre les forces horizontales et les forces verticales⁶. On peut ainsi voir, dans le même sens, la diagonale comme un symbole de l'approche esthétique de Wilson dans *La Mort de Molière* également: plutôt que l'harmonie de deux lignes parallèles, elle représente une existence partagée qui naît de la tension.

Dans *La Mort de Molière*, le sens général de la figure géométrique se développe pour donner une forme d'expression cinématique intéressante. Wilson se sert de ces figures pour créer un amalgame de systèmes interprétatifs, l'un emprunté aux arts plastiques, l'autre appartenant en propre au médium dans lequel il travaille. La contradiction qui en découle entre les deux systèmes de sens représente la principale caractéristique de la cinématographie de la figure géométrique dans cette œuvre et fait partie d'un exercice d'exploration du contexte de signification dont se sert Wilson pour sonder la nature de ce que nous appelons «l'art multimédia».

LA FORMATION DES FIGURES GÉOMÉTRIQUES

Dans la chambre à coucher de Molière, une pièce à angles droits, les visiteurs comme Galilée et Newton entourent son lit, lui aussi rectangulaire. La vidéo a été filmée dans un studio: une pièce carrée, divisée en plusieurs sections par la photographie d'un fauteuil à angles droits placée dans un cube. Un carré blanc

représente la forme dominante du film. Des photographies de la pièce mettent en évidence le plancher, fait de carreaux gris à angle droit. La pièce a une fenêtre divisée elle aussi en carreaux.

Le film s'ouvre sur un plan du portrait de Molière, image rectangulaire transportée par sa fille. Comme le plancher et le fauteuil sont constamment filmés comme s'ils flottaient dans l'espace, un rectangle se forme à la base de l'image, mais il manque de définition. Les jeux d'ombre et de lumière produisent des marques longitudinales et transversales.

Une figure géométrique se trouve aussi produite par la façon dont sont placés les objets à l'intérieur du cadre et par les relations qui ainsi se créent entre eux, de même que par les lignes que «dessinent» sur l'écran les mouvements de la caméra: de brusques déplacements latéraux combinés à des soubresauts donnent l'illusion d'une mobilité verticale et horizontale qui vient zébrer l'image. Tous ces mouvements produisent une forme cinématographique bourrée d'angles droits, qui engendrent une expressivité froide et rigide.

IMAGES FERMÉES, IMAGES OUVERTES

L'image «fermée» appartient au style cinématographique dans lequel les détails du plan se trouvent délimités par une forme quelconque de frontière externe. La «fermeture» peut être créée par des objets – l'horizon dans la partie supérieure de l'image, des maisons, des arbres ou des groupes de gens sur les côtés –; elle peut même être produite par l'angle de prise de vue et par la lumière⁷. Par contraste, «l'image ouverte» se trouve comme libérée de ses frontières géométriques, ses bords sont fluides, elle met l'accent sur la continuité et le plan-séquence. Le style cinématographique qui a recours à la fois à l'image fermée et à l'image ouverte représente, dans son essence, le transfert de la logique des arts plastiques au film.

En règle générale, Wilson ferme chaque plan. Il le fait au moyen d'objets, de personnes, de la lumière et des angles de prise de vue. En se concentrant sur l'image fermée, il lui donne un sens d'imperméabilité,

comme si elle était scellée et impénétrable. Les délimitations d'images très explicites et rigides sont souvent le résultat de l'usage que fait Wilson de la figure géométrique comme instrument de cadrage, grâce à sa capacité d'introduire de l'ordre dans la segmentation. En outre, comme le style est celui de l'image fermée, on ne met pas l'accent sur la continuité ou le flux. Les relations entre les formes suffisent à l'indiquer : elles sont précises, froides, détachées, ne débordant jamais les unes sur les autres ; tout au plus une forme peut-elle en inclure une autre (le cube contient un fauteuil, le plancher porte un carré), elles peuvent se rencontrer (les carrés du plancher, carrés noirs jouxtant un rectangle blanc – section 5) ou se refléter l'une l'autre (la fenêtre se projette sur la pièce, un cube est réfléchi par l'autre). Tout est divisé en formes strictes.

Dans la cinématographie de *La Mort de Molière*, même si les figures sont des instruments de cadrage et que leur structure leur délimite un territoire bien défini, des bases et des fondations solides, certaines d'entre elles sont détachées – elles flottent dans l'espace (le carré blanc, par exemple ; le plancher de la pièce, détaché de la base de l'image, laisse un espace indéfini au bas de cette même image). En d'autres mots, Wilson se sert des caractéristiques des figures géométriques tout en les niant en même temps.

L'attitude de Wilson à l'égard du style est semblable à son approche de la figure géométrique : l'affirmation s'y combine à la négation. Bien qu'il use en général du style image fermée, il fait aussi parfois appel au style image ouverte, comme le montrent ses efforts pour briser les limites et créer un type distinct de flux. Ces tentatives s'expriment avant tout dans sa volonté d'aller au-delà de la surface du plan, ou de se servir des mouvements erratiques de la caméra pour donner à l'espace un prolongement qui va plus loin que l'image individuelle (ceci est particulièrement évident dans les sections 1 et 10). Ses efforts pour faire éclater la surface bidimensionnelle de l'image se marquent dans la relation qui s'établit entre l'image du premier plan et une image supplémentaire, supposément placée en arrière-plan. Cette relation

privilegiée, reflet de la tension entre les styles fermé et ouvert, va de pair avec l'extension de la profondeur de l'espace, qui dans cette œuvre acquiert une identité particulière.

L'EXTENSION DE LA PROFONDEUR

Dans cette vidéo, souvent l'espace tridimensionnel n'est pas représenté d'une façon propre au cinéma. Wilson suggère la profondeur au moyen de carrés superposés les uns aux autres, comme si l'on avait placé mécaniquement des figures géométriques les unes derrière les autres. Son approche génère une contradiction fondamentale entre les facteurs «bidimensionnels» et «tridimensionnels» mis en jeu dans cette œuvre.

Visuellement, une des fonctions les plus signifiantes de la figure géométrique consiste à créer l'illusion de la profondeur. Mais, dans *La Mort de Molière*, au lieu d'un paysage en trois dimensions, ou même à la place d'une image qui créerait l'illusion de la profondeur au moyen d'une structuration iconique en forme de cube, nous sommes en face de nombreuses surfaces faites de deux couches bidimensionnelles superposées et légèrement décalées l'une par rapport à l'autre. Les images du paysage vues par une fenêtre dans les sections 5 et 8, par exemple, sont construites ainsi. Dans la section 5, nous voyons Molière au lit et derrière ce lit un carré appartenant au dossier du fauteuil ; derrière ce carré, il y a l'image de la fenêtre avec ses traverses et, derrière ces traverses, nous apercevons l'image d'un paysage immobile qui apparaît comme une surface bidimensionnelle. Ainsi, quatre plans spatiaux apparaissent placés l'un derrière l'autre. Une situation similaire se retrouve dans la section 8 : Molière est dans son lit, une sœur est assise au pied du lit, une autre se tient debout de l'autre côté, tournant le dos à Molière ; derrière elles, le mur de la chambre et, supposément derrière ce mur, la fenêtre avec ses traverses, qui semble «située» derrière le mur parce qu'elle forme un renfoncement par rapport au mur. L'ensemble de la composition paraît constitué de cinq plans spatiaux bidimensionnels. Bien que tout ceci soit très statique, nous percevons le

mouvement d'un léger changement continu : la sœur debout bouge la première; quand elle quitte le cadre, deux femmes entrent; plus tard, c'est le mouvement des mains de Molière qui s'imposera à l'attention. Ces divers mouvements font contraste avec l'immobilité des autres éléments.

Ce qui contribue à l'impression de profondeur, ce sont les images et les objets eux-mêmes tout autant que leur position dans le cadre. C'est ainsi qu'on voit un rideau au premier plan d'une pièce, dans les sections 5 et 7, ou que, dans la section 6, la sœur est filmée près d'un piano, en avant-plan, et deux chaises sont placées derrière le piano et la sœur. Cette combinaison d'images crée une composition formelle qui donne l'illusion de la profondeur, une profondeur dont les origines appartiennent aussi au système de sens des arts plastiques.

De plus, la façon dont l'espace de l'image se trouve ainsi ouvert ajoute une autre dimension encore : celle du système de sens du cinéma. La technique adoptée par Wilson combine l'extension statique de la profondeur spatiale à la création du mouvement dans le plan. D'un côté, l'image représente un espace qui s'étend le long d'un axe jusqu'aux extrémités de la profondeur du champ, mais cette expansion n'est pas dynamique, elle ne change pas, l'impression de profondeur vient des «superpositions de carrés». De l'autre, la caméra pénètre le cadre à de nombreuses reprises et fait éclater ses limites, étendant ainsi l'espace, dont la présence fait sens, généralement par des panoramiques qui balaient toute la largeur du cadre à la recherche, un peu futile, d'un objet quelconque (voir les sections 1, 4 et 10). Dans le second panoramique de la section 1, la caméra glisse sur des gens qui paraissent littéralement statufiés. Soudain, au milieu du panoramique, un personnage se détourne et quitte le cadre. La conjonction des mouvements de la caméra, de la stase artificielle des personnages et du mouvement soudain de l'un d'entre eux produit une grave contradiction entre les systèmes. La même chose se produit dans la section 10 : le cadre est statique et les mouvements erratiques de la caméra interfèrent avec sa sérénité et créent un

autre «carré» d'action à l'avant-plan. Ainsi, deux mises en scène contradictoires opèrent concurremment : une statique en arrière-plan et une dynamique en avant-plan. Dans la section 2, la caméra tressaute et effleure les visages de personnages assis sur des chaises; comme il n'y a pas alors de profondeur de champ, l'image qu'en reçoit le spectateur est celle de gens qui semblent «suspendus» au mur. Là encore, la tension entre les mouvements de la caméra au-dessus d'eux et la bidimensionnalité et l'inertie des cadrages qui délimitent les personnages se donne libre cours.

Ici Wilson souligne la contradiction entre deux systèmes de sens : celui des beaux-arts et celui du cinéma. L'image ne transmet pas une perception visuelle uniforme, mais instaure plutôt une tension entre les carrés de l'avant-plan et ceux de l'arrière-plan; entre l'image fermée et l'image ouverte. Il en résulte un message ambivalent⁸.

L'AMALGAME DES SYSTÈMES DE SENS

Dans bien des œuvres de Wilson, on peut détecter des moments isolés où se produit l'amalgame de deux systèmes de sens, c'est-à-dire une tentative pour œuvrer dans un médium selon les principes explicatifs d'un autre. Dans une conversation avec Umberto Eco, Wilson a déclaré qu'il croyait à la possibilité de faire une performance qui permette au public de quitter la salle pour aller prendre un café puis revenir, exactement comme les gens font dans une exposition : il s'agirait en fait d'une pièce qui n'aurait ni début ni milieu ni fin⁹. Une telle approche dénote une attitude qui refuse le système de sens du théâtre.

Bien qu'il y ait dans l'œuvre de Wilson de nombreux exemples de cette attitude, c'est dans *La Mort de Molière* qu'elle se change en véritable méthode, en exercice de construction d'un contexte de sens. Les solutions mises à jour dans *La Mort de Molière* reposent sur une tentative pour unifier les arts, dans une perspective idéologique plutôt que romantique; elles explorent ainsi la question de la possibilité d'une unification de plusieurs formes d'art en faisant intervenir leurs principes explicatifs¹⁰. La méthode utilisée consiste à altérer les fondements

logiques du médium travaillé pour s'assurer que les principes explicatifs, qui appartiennent en propre à tel art spécifique, puissent fonctionner à l'extérieur de leur cadre habituel et à l'intérieur du champ d'une autre forme d'art.

Bien que Wilson soit passé maître dans de nombreuses formes d'art, son œuvre ne répond pas au concept d'« œuvre d'art totale » ; au contraire, il refuse par certains côtés l'harmonie que pourrait peut-être engendrer la fusion de différentes formes d'art à l'intérieur d'une seule œuvre. Il préfère plutôt créer une tension entre des éléments qui, au départ, appartiennent à diverses formes d'art et interroger leur cohabitation.

En conclusion, on peut dire que Robert Wilson ne cherche pas à créer l'harmonie entre les arts. Il préfère mettre à jour les contradictions qui opposent leurs systèmes de sens. Pour ce faire, il fait appel à toutes les techniques disponibles d'une façon qui interdit leur synchronisation : la vidéo étend les dimensions de l'espace en appliquant les principes des beaux-arts ; le théâtre, volontairement représenté par un de ses créateurs (Molière), comme s'il ne parvenait à faire naître ni personnages ni univers de fiction ; la scène, qui n'est qu'une illusion produite par de la lumière dans un carré blanc ; l'image, du moins celle de Molière (portée par sa fille au début de la vidéo), est ressuscitée en scène dramatique. Le résultat ressemble à une situation dans laquelle les impressions reçues par l'un de nos sens seraient en fait stimulées par d'autres. C'est dans des cas semblables que les formulations synesthésiques finissent par avoir un sens pour nous : « des couleurs criardes », une « lumière froide », un « son » flamboyant, etc.¹¹. Dans le domaine des arts, la question de savoir si de tels amalgames ont un sens, ou sont même simplement possibles, reste ouverte.

NOTES

1. Thomas Woodruff, un artiste qui a travaillé avec Wilson, parle de cette œuvre vidéo dans L. Shuyer, « Thomas Woodruff », dans *Robert Wilson and his Collaborators*, New York, Theatre Communications Group, 1989, p. 181-183.
2. Comme il le fait, par exemple, quand il introduit des « tableaux vivants » au théâtre.
3. J'utilise l'expression « système de sens » pour désigner l'ensemble des principes explicatifs qui appartiennent à une forme d'art spécifique et définissent sa logique propre dans sa spécificité par rapport à celle des autres formes d'art.
4. M. Vanden-Heuvel remarque chez Wilson un changement global d'approche, mais il le fait d'une toute autre perspective et ses remarques ne portent pas sur *La Mort de Molière*. Cf. *Performing Drama/Dramatizing Performance*, Michigan University Press, 1993, p. 165.
5. J. Birringer traite de cette question dans « Wilson/Wagner », *Performing Arts Journal*, n° 43, janvier 1993, p. 64. Voir aussi Shuyer, 1989, p. 1985 ; Bigsby, *A Critical Introduction to 20th Century American Drama-3*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 162.
6. R. Stearns, « Robert Wilson : From a Theater of Images », dans C. Nelson (sous la dir.), *Robert Wilson : The Theater of Images*, New York, Harper & Row, 1980, p. 37.
7. Sur « l'image fermée » et « l'image ouverte », voir I. Avisar, *Film Art : The Techniques and Poetics of Cinematic Expression* (en hébreu), Tel-Aviv, The Open University, 1995, p. 117. Le style « image fermée » peut être observé, par exemple, dans certains films de Pasolini, des frères Taviani et souvent dans les films de Jean Renoir.
8. Une des choses importantes que l'on peut dire sur l'image visuelle de la figure géométrique construite par Wilson, c'est qu'elle est influencée par l'approche cubiste, mais je ne puis traiter de cette question ici.
9. Robert Wilson et Umberto Eco, « A Conversation », *Performing Arts Journal*, n° 43, janvier 1993, p. 5.
10. La description que propose Bonnie Marranca de cette union des arts, telle qu'on peut la voir à l'œuvre dans *A Letter for Queen Victoria* (1996), peut être qualifiée d'approche romantique : il s'agit d'unifier tous les arts dans une atmosphère spirituelle illusionniste et mystique. Cf. *The Theatre of Images*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 39.
11. E. H. Gombrich, *Art & Illusion : a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington, Phaidon, 1959, p. 310.



La Mort de Molière de Robert Wilson. Photo INA.

LA FLEUR ET LE SCARABÉE

SHAWN HUFFMAN

*Les écrivains
font dériver les morts.
Isolé,
le tumulus donnera sa poupe.
Nous sourcillerons alors, visibles,
tout à fait mimés.
Bertrand Laverdure, « Ponceau ».*

« Je t'ai pourtant dit de ne pas revenir. Quand on est mort on est mort » (Wilson, 1994: section 8)¹. Avec cette phrase, le narrateur de *La Mort de Molière* soulève la question centrale du film, à savoir celle de la permanence de la mort. Depuis au moins le mythe d'Orphée, le retour du trépassé ne cesse de fasciner les artistes, d'autant plus que si Orphée a réussi à convaincre la reine de l'Enfer de laisser partir Eurydice, c'est grâce à sa poésie et à sa musique. Toutefois, le trio artistique de Robert Wilson, Heiner Müller et Philip Glass ne cherchent pas à ressusciter Molière: « On ne peut pas écrire un poème sur Molière » (MM: 1). Ils proposent plutôt une interrogation des modalités de sa mort. D'une part, ils mettent en scène l'agonie du corps par les signes de son extinction: une plaie rouge sur le flanc, ou encore, une tache de sang sur un mouchoir. Ceux-ci prennent la forme d'une fleur en éclosion. D'autre part, les artistes font état d'un refus de la mort communiqué par le désir de conserver, voire de momifier le corps. Ce désir s'exprime sous le signe du scarabée, symbole égyptien de l'immortalité. Dans ce court article², je me propose de décrire, dans un premier temps, la tension des modalités de la mort représentées par la fleur et par le scarabée. Dans un deuxième temps, me basant sur la sémiotique tensive, je tâcherai d'interroger cette tension de même que les répercussions somatiques qui en découlent.

LA SÉMIOTIQUE TENSIVE

Résultat du travail de Greimas et de Fontanille sur les passions, la sémiotique tensive constitue aujourd'hui un champ d'investigation des plus prometteurs en

sémiotique. La littérature, les arts visuels, le théâtre et le cinéma ouvrent des horizons de recherche d'où l'on voit émerger une théorie de la signification qui permet de tenir compte non seulement de l'activité perceptivo-énonciative dans le discours, mais aussi de la dimension somatique et émotionnelle du sujet. Cet appel à un corps sensible dans le monde (Fontanille, 1995: 6) rejoint les recherches de Ouellet sur la sémiotique perceptive (1992) et signale une adaptation de la phénoménologie husserlienne et merleau-pontienne à l'épistémologie sémiotique (Ouellet, 1996). D'autres chercheurs ont déjà montré l'importance de cette rencontre avec la phénoménologie par rapport à des concepts, comme le sujet percevant (Fontanille, 1995) ou l'intersubjectivité (Couégnas, 1998). Ces concepts ont le mérite de mettre en évidence l'émergence du sens en rapport avec un champ perceptif. Qu'en est-il cependant de la disparition ou de la diminution du champ perceptif, ou encore de l'extinction du sujet percevant³? C'est précisément cette question qui est posée par la vidéo de Robert Wilson.

Rappelons que dans *La Sémiotique des passions*, Greimas et Fontanille proposent deux visions complémentaires du monde: le monde continu et le monde discontinu. Ce dernier nous est familier puisque la différence constitue le mode de fonctionnement de la sémiotique depuis au moins Saussure. Le monde continu, lui, correspond à une existence sémiotique homogène qui *précède* la catégorisation. De là surgissent alors les préconditions de la signification. La pertinence de la vision continue dérive, en partie, de sa capacité à rendre compte des gradients et des fluctuations énergétiques qui participent à l'organisation précatégorielle de la signification. Il s'agit d'une sorte d'ombre qui accompagne le sens, une ombre de valeur liée à un sujet en voie d'émergence (Greimas et Fontanille, 1991: 26) ou en voie de disparition, comme nous le verrons.

Toujours selon Greimas et Fontanille, on peut décrire ces fluctuations énergétiques à l'intérieur de l'ombre de valeur par le biais de la *valence*. Celle-ci a

lieu sur «un horizon de tensions inarticulées [où...] s'exercent [...] les premières sommations du sujet opérateur, discrétisant et faisant apparaître les premières unités significatives» (1991: 15). Elle correspond à une espèce de polarisation énergétique qui se produit sur cet horizon. Pas encore un processus de catégorisation, elle se manifeste plutôt comme le premier «positionnement» de zones tensives qui seront par la suite organisées en unités de valeur et ce, en fonction du corps percevant. On tient compte de ce «positionnement» de deux manières: d'abord en fonction de sa *tensivité*, qui renvoie à une sorte de portrait du monde en voie d'émergence ou de disparition élaboré selon un axe de l'intensité et selon un axe de l'extensité⁴ et, ensuite, en fonction de la *phorie*, qui correspond aux effets d'actes perceptivo-cognitifs qui dessinent un proto-sujet percevant⁵ sur l'horizon ontique. De plus, bien que les zones tensives précèdent l'articulation de sens, on ne doit pas penser la relation entre la valence et la valeur de façon linéaire⁶. Telle l'ombre qui «se colle» à son «objet», les zones tensives sont toujours présentes et risquent de se manifester en tout temps. Tournons-nous maintenant vers l'espace-temps tensif de *La Mort de Molière*.

LA FLEUR

«Galilée observe les étoiles» (MM: 1); ce qu'il y découvre bouleverse la cosmogonie de son époque et l'inscrit en rupture avec ses pairs. De même, dans *La Mort de Molière*, Wilson rompt avec une autre cosmogonie, celle selon laquelle «la France est une seule famille» (MM: 1) dont Molière serait le père-dramaturge. Ce n'est qu'en décrochant le portrait de Molière – la vision muséologique de l'homme – que l'on peut remettre en question l'icône que l'on a substituée au corps. Dans le cas de Galilée comme dans celui de Wilson, c'est le refus de corroborer une version consacrée de l'univers qui ouvre, dans le discours, une brèche permettant d'entrevoir d'autres éventualités.

Galilée observe une comète, un corps céleste. Wilson, lui aussi, observe un corps, celui de Molière

agonisant. Lors de ce spectacle de la mort, le narrateur fait état du déclin physique du dramaturge; il décrit en détail, par exemple, les convulsions et les malaises qui précèdent son extinction.

La sémiotique tensive permet de concevoir le corps sensible dans le monde. Le film de Wilson met en évidence ce corps, de même que la fracture émotionnelle occasionnée par l'irruption somatique dans le discours. Dans *La Sémiotique des passions*, Greimas et Fontanille décrivent l'émotion – la dimension thymique selon la terminologie consacrée – comme une doublure qui se rattache au discours. Or, un événement bouleversant ou passionnel fissure le discours et laisse entrevoir cette doublure qui correspond à un espace-temps tensif, c'est-à-dire à une zone d'énergies précatégorielle. Dans le film, la séquence de la *commedia dell'arte* révèle cette doublure passionnelle.

Si on considère la gestualité, par exemple, la position des mains de Molière avant et après la séquence correspond à celle des mains des personnages de la *commedia dell'arte*. Loin d'être un simple détail, ce lien est soigneusement souligné par l'emploi d'un gros plan qui met sous la loupe, pour ainsi dire, le débrayage du corps charnel et l'émergence concomitante d'une zone tensive. Les personnages sont des projections imaginaires d'un homme mourant – des projections passionnelles, diraient Greimas et Fontanille – et leur éloquence non langagière en dit long sur l'investissement somato-émotionnel du discours. De plus, puisqu'il s'agit d'une projection imaginée par le personnage de Molière, l'esthésie pratiquée est de nature réflexive, car elle pointe la relation entre le sujet et son propre corps. Dans *La Sémiotique du visible*, Fontanille fait appel à la notion de phorie pour rendre compte de l'activité corporelle dans de telles circonstances:

[...] la phorie serait l'effet [...] sur le corps propre du sujet percevant, des variations de rapports de force dans l'espace tensif où il est plongé; elle permet au corps propre de défendre son intégrité au sein des forces qu'il ressent. (1995: 7)

La séquence de la *commedia dell'arte* renvoie alors très exactement à l'homme de théâtre même, à celui qui a

vécu par le théâtre et qui se meurt avec lui. La doublure émotionnelle de Molière ne contient rien de moins que la mise en scène de son propre corps. Cette hypothèse d'une esthésie réflexive mettant en vedette le corps du personnage est étayée par le personnage du médecin.

La médecine, selon le narrateur du film, est «une des grandes erreurs de l'humanité» (MM: 4), surtout parce qu'elle intervient dans l'évolution naturelle du corps, évolution qui comprend nécessairement le décès. Molière, par exemple, reçoit des comprimés pour stopper les ravages de sa maladie et prolonger sa vie. Malgré cela, la mort continue de grandir en lui et, comme le garçon dans «Un Médecin de campagne» de Kafka, qui «péri[t] de cette fleur dans [s]on flanc» (MM: 4)⁷, Molière, lui aussi, fait éclore une fleur, celle dépeinte par les taches de sang sur le tissu du mouchoir blanc dans lequel il crache. C'est un indice de sa fragilité, signe de la mortalité de son corps. «Où dort mon renard en hiver?» demande le narrateur, «Où se terre mon serpent?» (MM: 7). Ces questions sont capitales puisqu'elles nous permettent d'identifier l'horizon tensif dans lequel le corps s'estompe. L'hiver comme la mort participent, notons-le, d'une aspectualité commune, à savoir la terminativité. Cela se manifeste aussi sur le plan émotionnel quand le jeune Molière lit à haute voix un passage du *De rerum natura*, où Lucrèce décrit les premières émissions nocturnes chez l'adolescent comme étant à la fois le zénith et le nadir de la perception sensuelle et amoureuse:

[...] son muet désir lui présage la volupté. Telle est pour nous Vénus, telle est la réalité qui se nomme amour; voilà la source de la douce rosée qui s'insinue goutte à goutte dans nos cœurs et qui plus tard nous glace de souci. (1964: 144-145)

Cette aspectualité terminative généralisée⁸ accompagne la valeur proprement dite; elle existe en deçà des contenus sémantiques articulés dans le discours et donne lieu à une doublure valencielle régie par la fin, par la mort. Or, contrairement à certains artistes chez qui le sursaut, le transport ou encore le frémissement témoignent d'une régression temporaire

vers un champ de valence⁹, Wilson dépeint un retour en permanence. Le corps signifiant et signifié est réabsorbé dans un monde continu, le sujet devenant ainsi l'ombre de lui-même. Dans le film, cette régression s'opère très exactement à travers une autre projection passionnelle par laquelle le sujet Molière vit ses dernières minutes dans le rôle de Dom Juan qui descend aux enfers. Encore une fois, on remarquera que la doublure qui accompagne le discours est de facture théâtrale, car la « mort » de Molière s'exprime par le biais du théâtre. Le choix du théâtre pour communiquer le décès de Molière, ainsi que les autres manifestations phoriques exprimées dans le film inscrivent sa mort sous le signe de la fleur, qui est de l'ordre de la fragilité et de la fugacité. Il existe, cependant, une autre modalité de la mort dans le film, celle représentée par le scarabée.

LE SCARABÉE

La médecine est décrite comme une nouvelle religion, mais qui, comme d'autres religions, proclame le triomphe sur la mort, le corps ressuscité et la vie éternelle. Entouré de religieuses qui chuchotent des prières, le personnage du médecin célèbre ainsi une communion, son calice, un pot de chambre et son vin, l'urine de ses patients (MM: 4). Le médecin lutte contre la pourriture. Son rôle est de préserver le corps, de le protéger contre les éléments qui entraîneraient son anéantissement. Le texte de Kafka cité dans le film confirme cette vocation: « "Me sauveras-tu?" souffle entre deux sanglots le garçon complètement hypnotisé par la vie qui grouille dans sa blessure » (MM: 4). Mais la mort est un opposant de taille et la médecine, comme nous le rappelle le texte de Plutarque cité dans le film (MM: 2bis), encaisse des défaites spectaculaires malgré l'instinct de survie qui incite l'être humain à placer sa foi en elle. « Tels sont les gens de ma contrée », observe le médecin citant Kafka:

Ils exigent toujours l'impossible du médecin. Ils ont perdu l'ancienne foi; le prêtre reste chez lui et transforme en charpie les ornements sacerdotaux l'un après l'autre; mais le médecin doit tout faire de sa main légère de chirurgien. (MM: 4)

Mais de quel corps s'agit-il au juste dans ce film? Quel est l'objet de la médecine?

Par le biais de l'intertextualité, Wilson fait revivre le texte de Kafka, c'est-à-dire le corpus textuel. De cette manière, la « nouvelle religion » trafique le souffle contre le signe: indice, icône, symbole. Le médecin est celui qui effectue cette transsubstantiation, mais à l'envers, puisque la chair se transforme en signe. Molière, bien entendu, subit cette transformation. Voyons comment.

Madeleine, la défunte amante du dramaturge, et Armande, sa femme et la fille de Madeleine, se présentent au chevet de Molière. Pendant qu'elles l'observent, on récite un texte qui est une adaptation des *Femmes savantes*. Par conséquent, on n'est pas seulement en présence du corps de Molière, mais aussi de son corpus. Madeleine, ou plutôt le spectre de cette dernière, est tout de blanc vêtue. Elle revient de la mort pour apporter un message au dramaturge, mais ce n'est pas un message de mots qu'elle apporte. Justement, la parole se désintègre au fur et à mesure que la scène se déroule; le souffle se solidifie et cède la place au symbole. L'ancienne amante de Molière retire de sa bouche un scarabée, le plaçant sur la main de Molière. Molière (mais lequel?) ne mourra jamais.

L'insecte est noir, comme les textes carbonisés du dramaturge dans l'avant-dernière séquence. Le scarabée est un hiéroglyphe qui signifie très exactement l'autre corps qui rendra Molière immortel, le corps d'écriture conservant les signes de la vie et de la mort de l'auteur. Ce passage par le discours est même obligatoire – comme le décrit Linders, la recherche sur la mort de Molière a été menée dans le discours, soit fictif comme le roman de Boulgakov, soit « véridique », comme les écrits sur l'éducation jésuite du dramaturge (1996: 93-95). De cette façon, l'écriture correspond à un sépulcre qui dissimule la dépouille de Molière.

À l'entrée de la Comédie-Française, on peut observer un sarcophage de verre, à l'intérieur duquel se trouve le fauteuil dans lequel Molière a joué sa dernière pièce, *Le Malade imaginaire*. Cette image devient un leitmotiv dans le film, juxtaposée à la

version du dramaturge en chair et en os. Plus qu'un symbole fétiche du corps trépassé, le fauteuil représente très concrètement la chair momifiée du dramaturge. La momification elle-même est un processus continu, comme le démontre la scène où l'on tâche d'appliquer une graisse au cuir du fauteuil afin de le préserver. Ou encore, quand le médecin passe derrière le sarcophage de verre et s'aperçoit que la porte est ouverte; il la referme et scelle de nouveau le tombeau de Molière. La cage transparente représente très exactement la poésie; c'est une cage en vers¹⁰. La poésie (au sens large) est donc ce qui préserve le corpus et ce qui permet de se représenter le corps.

Malgré ce qui semble être dans le film un parti pris pour le corps en chair et en os, plusieurs éléments suggèrent une tension ou un équilibre entre la mort articulée sous le signe de la fleur et celle exprimée par le symbole du scarabée. Comme dans le roman *As I Lay Dying* de Faulkner, la voix du trépassé nous rappelle le corps qui a cédé la place au symbole, sans pour autant s'effacer. Dans le film, cette tension provoque une confusion chez le narrateur :

*Voulez-vous que je parle de moi Moi qui
De qui est-il question quand
Il est question de moi Qui est-ce moi
Ou encore Moi un drapeau un
Lambeau sanglant à la fenêtre Un flottement
Entre le néant et personne à condition qu'il y ait du vent
(MM: 10)*

Extrait «troué» du *Paysage avec Argonautes* de Müller, ce texte met en évidence une «synthèse du moi». Plus précisément, celui-ci appartient à la fois à l'espace tensif, à l'espace sémio-narratif et à l'espace discursif. Le corps phorique se rattache au discours et s'anime en lui. Il est la mémoire du souffle derrière le signe, premier et dernier appel de la vie par la mort.

CONCLUSION

Dans *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes répudie l'affirmation de la mort de l'auteur qu'il avait avancée déjà dans *Le Bruissement de la langue*. Il dit ne plus

croire au remplacement de l'auteur par un pur construit (un ressenti?) lectoriel. En effet, comment l'auteur des *Fragments d'un discours amoureux* pouvait-il ne pas modifier une telle position, le corps perceptivo-émotif étant inscrit à presque toutes les pages du célèbre essai? Dans *La Mort de Molière*, Wilson interroge ce corps par le biais de sa mort, soulignant par là même la fragilité et le caractère éphémère de l'existence humaine. Toutefois, le dramaturge américain ne se limite pas à une naïve affirmation de la vie inscrite en opposition avec le signe. Au contraire, un travail important sur le discours révèle que le corps et le signe sont inextricablement liés dans la mort, que la fleur et le scarabée vont de pair, pris dans une tension signifiante.

NOTES

1. Toute référence ultérieure à cette œuvre sera indiquée dans le texte par MM, suivi du numéro de la section.
2. Cet article s'insère dans le cadre d'un projet de recherche post-doctoral subventionné par le CRSH que je remercie de son soutien financier.
3. Une ébauche de cette problématique est présentée par Huffman, 1997.
4. L'explication de Couégnas est claire et concise : «[...] ces deux ordres de grandeurs de l'intensité, hérités de la linguistique hjelmslévienne, permettent la mesure des phénomènes survenant dans l'univers tensif [...]. Chaque esquisse pénétrant dans le champ de présence d'un sujet est assujettie à la corrélation de l'intense et de l'extense. Soit l'esquisse est perçue de façon dominante comme extense lorsqu'elle s'étend dans la durée et l'espace, et l'intensité est alors faible, soit la perception de l'esquisse tend à se concentrer et son intensité croît» (1997: 217).
5. L'imbrication du proto-sujet et de la valence est explicitée par Greimas et Fontanille; il s'agit d'un «sujet protensif indissolublement lié à une "ombre de valeur", se profilant sur l'écran de la "tensivité phorique"» (1991: 26).
6. Voir Fontanille et Zilberberg, 1996.
7. Ce texte est cité lors de la séquence du médecin.
8. Il faudrait aussi évoquer le langage. À ce sujet, notons que Molière agonisant ne parle plus, il jappe plutôt, communiquant par là même la fin de sa participation au langage.
9. Voir Greimas, *De l'imperfection*, 1987.
10. On joue beaucoup sur les homonymes de verre: le vers poétique, les vers qui grouillent au fond d'une plaie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COUÉGNAS, N. [1997]: « Travers du temps : champs perceptifs et temporalité chez Proust et Yourcenar », *RS/SI*, vol. 17, n° 1-3, 211-231 ;
[1998]: « Intersubjectivité et tensivité dans *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute », *Protée*, vol. 26, n° 1, 145-150.
- FAULKNER, W. [1985]: *As I Lay Dying*, New York, Vintage International.
- FONTANILLE, J. [1995]: *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*, Paris, P.U.F.
- FONTANILLE, J. ET C. ZILBERBERG [1996]: « Valence/Valeur », *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 46-47, 13-69.
- GREIMAS, A.J. [1987]: *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.
- GREIMAS, A.J. et J. FONTANILLE [1991]: *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- HUFFMAN, S. [1997]: « Charting Affect Through Drift in Robert Lepage's *Tectonic Plates* », *RS/SI*, vol. 17, n° 1-3, 193-210.
- LAVERDURE, B. [1996]: *Fruits*, Montréal, Noroît.
- LINDERS, J. [1996]: « Molière ± Müller », *Performance Research*, vol. 1, n° 2, 93-102.
- LUCRÈCE [1964]: *De la nature*, trad. Henri Clouard, Paris, GF-Flammarion.
- MARLOWE, C. [1962]: *The Plays of Christopher Marlowe*, Leo Kirschbaum (s.l.n.d.), New York, Meridian Books.
- OUELLET, P. [1992]: *Voir et savoir : la perception des univers du discours*, Montréal, Balzac ;
[1996]: « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 46-47, 3-12.
- ROZIK, E. [1998]: « Non-Theatrical Space as Metaphor : Some Speculations on *H.G.* an Installation by Hans Peter Kuhn and Robert Wilson », dans E. HESS-LÜTTICH et al, *Signs & Space, Raum & Zeichen : An International Conference on the Semiotics of Space and Culture in Amsterdam, Tübingen*, Gunter Narr Verlag.
- WILSON, R. [1994]: *La Mort de Molière*, Vidéo couleur HD, 47 min, Paris, La Sept/ARTE ;
[1998]: « Une Vie dans le prisme du théâtre », *Mouvement : revue du spectacle vivant et des arts visuels* [Paris] 1 (juin-juillet-août), 40-50.

ZOOM SUR ZONE ZOOLOGIQUE

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

ZOOM

ORNA BEN-MEIR

Dans la vidéo *La Mort de Molière*, qui appartient à la période minimaliste de Wilson, on voit apparaître deux personnages déviants qui n'appartiennent pas à l'ambiance culturelle de l'œuvre, mais relèvent d'un autre royaume, celui de la nature. Je veux parler ici du renard, joué par un acteur, et du scarabée qui n'est qu'un accessoire de théâtre. Même s'il s'agit des seuls véritables personnages d'animaux visuellement présents dans l'œuvre, on peut y discerner d'autres représentations animales. On retrouve ainsi des animaux acoustiques, représentés par un fond sonore de rongements, d'aboiements, de cris et de gargouillis, ainsi que des animaux purement verbaux mentionnés dans six des séquences du texte de Müller: les poux (2), le chien (3), les vers (4), le requin et les baleines (5), le renard et le serpent (7), les oiseaux de proie et les bactéries (10). De nos jours, le chien est considéré comme un animal domestique, mais ce n'était pas le cas dans la France du XVII^e siècle¹. Par ailleurs, les autres espèces animales mentionnées ne sont évidemment pas des animaux domestiques. Leur commun dénominateur est leur éloignement de la zone humaine française, soit parce qu'ils sont trop petits et trop dégoûtants, soit parce qu'ils sont trop grands et trop effrayants.

Une étude de l'œuvre de Wilson fait apparaître un élément frappant: la plupart de ses œuvres sont riches en images visuelles d'animaux, par exemple le décor représentant des pattes de chat géantes et le personnage de chien dans *The King of Spain*, la danse des autruches dans *Life and Times of Joseph Stalin*, le costume de panthère dans *Death Destruction and Detroit II*, et la gigantesque patte d'éléphant opposée aux petits rats dans l'installation *Memory of a Revolution*. La présence constante et significative de toute une faune dans ses œuvres laisse à penser que Wilson se sert de l'animal pour dire une chose dans les termes d'une autre, c'est-à-dire pour représenter métaphoriquement ou symboliquement quelque chose qui n'est pas présent. La question de savoir ce qui se cache généralement derrière ce symbolisme animal dépasse les limites de cet article; je vais donc ici borner mon attention au symbolisme animal de la seule *Mort de Molière*, qui servira peut-être d'amorce à une recherche plus vaste.

Molière est un autre de ces nombreux héros qui forment la longue procession des personnages historiques dont se sert Wilson. Il s'agit de figures historiques

dont les vies ont atteint une dimension mythique et parmi lesquelles on trouve Einstein, Edison, Staline, Freud, Napoléon, Bell, la reine Victoria et Frédéric le Grand. Dans *La Mort de Molière*, Wilson et Müller ont choisi de dépeindre ce génie du théâtre par les attributs physiques les plus bas. Müller le présente comme suit: «Molière c'est la puanteur de Versailles / [...] / Molière ce sont les pets dorés du roi soleil / Molière c'est l'odeur de sueur des comédies-ballets» (section 1). Structure en forme d'oxymore qui oppose les réactions animales sans contrainte du corps au comportement policé de la brillante cour du Roi-Soleil. Le portrait visuel que donne Wilson de Molière est lui aussi fait d'images du corps, à part l'unique phrase: «Father, I am dying» répétée six fois au début de la cinquième séquence sur un constant fond sonore de rongements. Comme il se trouve cloué à son lit de mort, le langage corporel de Molière se limite à des mouvements des mains et de la tête. Bien que ce soit étrange et peut-être inclassable, il peut s'agir là d'un rappel de ce fait souvent oublié que Molière avait subi une formation de mime dans sa jeunesse. Dans le contexte du rationalisme cartésien du XVII^e siècle, la gestuelle était considérée comme un système de symboles purement accessoire et foncièrement barbare². De plus, ces gestes qui appartiennent au répertoire de la farce – les mains qui grattent et qui repoussent, la bouche qui grogne, hurle et gronde – signifient encore aujourd'hui une perte de contrôle du corps et de l'esprit. Du temps de Molière, où la théorie cartésienne des «animaux-machines» considérait les animaux comme des automates dépourvus de sensibilité³, de tels comportements impliquaient une idée de bestialité. Ainsi le fait de représenter Molière dans un état proche de l'animalité reflète la force brute de son tempérament, une donnée biographique largement méconnue, mais qui se trouvait déjà soulignée dans la pièce de Boulgakov. Qu'est-ce qui se cache derrière une telle représentation? Wilson a déjà cité Einstein se décrivant lui-même comme «un homme bien ordinaire» et a remarqué ailleurs que ce qui l'impressionnait le plus dans la personne de Freud

c'est qu'«il était... intensément ordinaire»⁴. S'agit-il seulement du désir de Wilson de faire descendre Molière de son piédestal? Ou ce recours à la présence effective d'animaux ne révèle-t-il pas une tout autre intention?

Pour répondre à ces deux questions, il convient de considérer le renard et le scarabée, tels qu'ils apparaissent à la fois visuellement et verbalement dans la vidéo, et de déterminer leur statut à la lumière de l'iconographie occidentale. Le renard et le scarabée sont des symboles animaux très riches qui relèvent d'une longue tradition iconographique. Le renard apparaît pour la première fois dans la troisième séquence de la vidéo, après le célèbre passage tiré de *As You Like It*. Un cadre gris neutre apparaît et la caméra bouge horizontalement jusqu'à ce qu'elle s'arrête sur la tête réaliste d'un renard. Il est en train de tendre l'oreille derrière le lit de mort de Molière, exactement comme le diable est montré épiant les lits de mort des chrétiens dans les images de l'*Ars Moriendi*⁵. L'assimilation du renard au diable est chose courante dans l'histoire de l'art, et d'une façon qui n'est guère surprenante, son image s'accompagne ici d'une citation en *voix off* du diabolique Dom Juan de Molière:

[...] un enragé,
un chien,
un diable,
un Turc,
un hérétique,
qui ne croit
ni Ciel,
ni Enfer,
ni loup-garou [...]⁶

Il semble donc raisonnable de lire ce renard comme une extension de Molière lui-même occupé soit à s'observer lui-même en train de jouer son dernier rôle dans *Le Malade imaginaire*, soit en train de regarder Wilson en train de jouer la scène de sa mort. M'autorisant de l'opinion fréquemment avancée selon laquelle l'ambiguïté est partie intégrante de l'esthétique de Wilson, je propose de considérer que

ces deux interprétations autoréférentielles coexistent dans l'œuvre.

Cette lecture du renard est soulignée encore davantage dans la septième séquence. Cette scène, en effet, s'ouvre sur le même cadre gris avec un élément vertical placé en son milieu. La *voix off* récite un poème de l'artiste dadaïste et surréaliste Jean Arp :

Où dort mon renard en hiver?

Où se terre mon serpent?

Tout cela évoque, bien entendu, Jean de la Fontaine, le grand poète de l'époque de Molière, surtout connu pour ses fables mettant en scène des animaux et traitant la cour française comme une nation de caméléons. La caméra bouge à la verticale, révélant un poteau de bois et un acteur vêtu d'un pyjama gris qui laisse voir une partie de son torse nu, pieds nus et portant le masque du renard. Le renard de La Fontaine, puisque c'est bien lui, comme le confirme l'introduction de Linders⁷, est d'abord vu assis sur une chaise puis marchant vers le poteau, à quatre pattes comme un quadrupède, tournant autour du poteau et finalement y grimpant. L'acteur démontre ainsi tout le spectre des mouvements qui vont du pôle humain au pôle animal.

Il est typique des fables mettant en scène des animaux, y compris celles de La Fontaine, qu'elles montrent *des animaux qui parlent*, accordant ainsi à l'animal la seule capacité qui sépare la zone zoologique de la zone humaine : le langage. De plus, les animaux de La Fontaine ont ceci de particulier qu'ils se servent de leurs capacités linguistiques comme de tactiques permettant d'assurer leur survie physique. Certains animaux, par conséquent, se trouvent définis de façon stéréotypée par l'usage spécifique qu'ils font du langage. Ainsi le renard est-il caractérisé à l'époque comme *le flatteur* qui place le destinataire de ses paroles dans la position de légitimer et d'authentifier l'opinion de lui que l'autre lui manifeste⁸. À la lumière de la critique subversive que fait La Fontaine, dans ses fables, de la personnalité de Louis XIV, et de la description que fait Boulgakov des flatteries de Molière à l'endroit du roi, la vidéo rend évidente

l'interprétation du renard comme une représentation du comédien du roi parvenant, grâce à ses talents langagiers, à circonvenir le Roi-Soleil en l'enrôlant comme participant actif dans les spectacles de la cour.

La *voix off*, que l'on entend dans la scène du renard, fait la lecture d'une lettre envoyée à Wilson par le critique de danse Edward Denby, qui lui recommande de prendre garde à sa toux. Le rapport qu'établit Denby entre cette toux et la mort, mais aussi le diable, fait venir à l'esprit du spectateur le renard diabolique de la troisième séquence et réaffirme la relation autoréférentielle entre Molière et celui qui joue son rôle, Wilson lui-même. Molière souffrait d'une maladie pulmonaire qui, vers la fin de sa vie, rendait son jeu plus difficile en lui infligeant la torture d'une toux incontrôlable. Il se servait de cette toux en en faisant un attribut de ses personnages, assimilant ainsi l'acteur à l'homme. Ainsi la façon dont Wilson se sert d'une lettre personnelle concernant sa toux évoque-t-elle la façon dont Molière incorporait sa toux réelle à son art. En outre, la toux de Molière fait aussi penser à ses autres défauts de langage – sa voix sourde, la dureté de ses inflexions, son débit trop rapide, ses hoquets –, un rappel de l'intérêt que porte Wilson au langage et qui vient de ses propres problèmes quand il était enfant. Il existe d'autres points de ressemblance entre les deux hommes, comme leur éducation très bourgeoise, leurs pères autoritaires et le fait que tous deux ont renoncé à une profession honorable et au droit de succéder à leurs pères pour se lancer dans une carrière théâtrale pour le moins aventureuse. Ils partagent aussi une forme de comportement animal : Wilson avait l'habitude d'émettre des grognements ou des aboiements de chien, en particulier après avoir reçu son congé d'un hôpital psychiatrique⁹. Il s'est sans doute beaucoup identifié au personnage de Molière dont les frontières floues qu'il ménageait entre sa vie et la scène trouvent leur plus forte illustration dans les circonstances de sa mort¹⁰.

Il est plutôt surprenant qu'un acteur affligé des difficultés de langage dont souffrait Molière ait pu prospérer dans la seconde moitié du dix-septième

siècle, car cette époque regardait l'habileté langagière comme la marque de l'homme intelligent et civilisé par opposition à l'homme animal, l'homme de la nature, qui en était souvent dépourvu. Dans ce temps-là, le langage n'était pas considéré comme un moyen de véhiculer les pensées et les intentions de l'émetteur, mais comme une carte d'entrée dans la société *savante*¹¹ et le fondement même du pouvoir et du contrôle. On déguisait ses motifs, ses craintes et ses pulsions personnelles en les traduisant dans un langage et des idéologies codées. En reconnaissant que l'ordre linguistique régent son univers, Molière, comme le renard de La Fontaine, exploite le langage d'une façon inédite : sa principale stratégie consiste à construire des situations comiques en suscitant des interférences dans le processus normal de la communication et en libérant le langage grâce à de brusques changements dans les façons de parler. C'est dans *Les Femmes savantes*, où le thème central est le langage, que Molière déploie le plus son exceptionnelle élégance verbale. Müller en a choisi des extraits pour la huitième séquence, qui fait appel à un dialogue en *voix off* entre la morte Madeleine Béjart, le grand amour de la vie de Molière, et Armande, fille ou sœur de Madelaine et femme de Molière.

Les deux femmes font une veillée mortuaire au chevet de Molière. La complexité de la relation qui les unit est visuellement représentée par la somptueuse robe d'époque rouge vif et la coiffure également d'époque d'Armande, qui contrastent avec la robe et le voile blanc transparent tout simples que porte, tel un linceul, Madeleine. Les paroles de Madeleine sonnent comme une *voix off* jusqu'au moment où elles deviennent indistinctes. Son voile se soulève et l'on voit alors un insecte bleu-vert logé dans sa bouche ouverte. Un gros plan permet de l'identifier de façon précise comme étant le *Scarabaeus sacer*, ou bousier. Madeleine ôte le scarabée de sa bouche et le dépose sur le dos de la main droite de Molière, un geste qui évoque visuellement à la fois l'imposition d'un sceau et l'offrande d'une amulette funéraire. Le bousier est le symbole visuel du célèbre scarabée de l'ancienne Égypte, qui donnait des pouvoirs divins à celui qui le

portait, parce qu'il était considéré comme l'incarnation du Dieu créateur fusionné au dieu soleil et au pharaon. Le scarabée ainsi transformé en amulette sacrée signifie ici le pouvoir de droit divin du Roi-Soleil étendant sa protection sur la vie de Molière. C'est cette protection qui pourrait expliquer, si la chose est vraie, l'audace du comportement incestueux de Molière épousant sa propre fille.

Mais l'analogie entre le bousier et le Dieu créateur, qui se fonde sur l'idée erronée entretenue par les Égyptiens que le jeune scarabée émergeant de la bouse était le fruit d'un acte d'auto-engendrement, pourrait bien nous fournir la clé d'une autre interprétation. Il peut, en effet, être interprété comme une représentation de Molière, créateur de lui-même faisant de sa vie une véritable création. C'est ce que souligne le texte extrait des *Femmes savantes*, ce dialogue fort spirituel entre deux jeunes sœurs déterminées qui ouvre la pièce, où la plus vieille des deux sœurs, Armande, et la plus jeune, Henriette, toutes deux également en âge de se marier, parlent de transformer la vie en une création. Comme Madeleine Béjart et sa fille Armande, les deux sœurs sont des rivales qui se disputent le même homme, Clitandre. Mais Armande, qui représente la *femme savante*¹², exprime la répulsion physique que lui inspire le mariage – « Soumettant à ses lois la partie animale » – et souligne les plaisirs sensuels de l'esprit et de l'intelligence, alors que sa sœur Henriette, qui elle n'est pas *savante*, lui oppose des arguments intellectuels en faveur des désirs physiques dont le mariage est l'exutoire. Toutes deux parlent de création : Armande évoque la création de l'esprit et Henriette loue celle du corps. En ce sens, le dramaturge, en tant que manipulateur de mots est l'égal de la mère qui donne la vie et dont le rejeton est décrit en termes purement matériels. Cette dichotomie culture/nature, fondamentale au temps de Molière, culmine dans un paradoxe : le mariage entre les sphères élevées de la recherche intellectuelle et les bas appétits charnels, un mariage que structure le signe linguistique qui distingue l'homme de l'animal. Soit, dans les mots de Descartes :

Le langage est en effet le seul signe certain d'une pensée latente dans le corps; tous les hommes en usent [...] mais aucune bête ne peut en user; c'est pourquoi il est permis de prendre le langage pour la vraie différence entre les hommes et les bêtes. ¹³

Il semblerait donc que la zone zoologique, sur laquelle nous avons opéré rapidement un *zoom-in* et un *zoom-out*, n'est pas seulement la somme des symboles qui la constituent, dans le cas qui nous occupe le renard et le bousier, mais représente aussi un métasymbole dans l'œuvre de Wilson. Car à travers le symbolisme animal, Wilson ne se contente pas de représenter l'homme Molière et son époque, ou n'importe lequel des personnages historiques dont il se sert dans son œuvre, mais exprime plutôt sa préoccupation artistique fondamentale pour le visuel. En effet, au contraire des fables de La Fontaine, les fables de Wilson mettent en scène *l'animal sans parole* et surtout *l'animal-homme*, en exigeant du spectateur qu'il « écoute » ses images visuelles comme si c'étaient de simples mots composant son écriture du corps. Cette poétique visuelle renverse la tyrannie du langage à l'œuvre dans la pensée occidentale et que représente Descartes. Parallèlement à cette exigence de Wilson, le philosophe Jacques Derrida demandera à son lecteur de « visualiser » le texte :

MIMIQUE, ou plutôt mi + mi + que, c'est-à-dire deux fois les moitiés plus l'indication ou l'intimation subjonctive de la subordination mimée; mi-mais? Mais-qui? Mimi à que(ue)? Queue de mémé? ¹⁴

Wilson et Derrida souhaitent tous deux libérer les signes de notre culture, qu'ils soient visuels ou verbaux, de leur subordination traditionnelle aux signifiés.

NOTES

1. L'entretien d'animaux domestiques est une pratique récente, surtout répandue dans les milieux bourgeois urbains. À ce sujet, cf. A.-H. Maehle, « Cruelty and kindness to the "Brute Creation". Stability and change in ethics of the man-animal relationship, 1660-1850 », dans *Animals and Human Society*, A. Manning and J. Serpell (sous la dir.), London & New York, Routledge, 1994.
2. Cf. S. Releya, *Signs, Systems and Meanings. A Contemporary Semiotic Reading of Four Molière Plays*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1976, p. 5.
3. Cf. Maehle, note 1.
4. E. Levy, « Robert Wilson : Theater History, Theater as History », *Parkett*, 16, 1988, p. 66-69.
5. Il s'agit d'un célèbre ouvrage de piété du XV^e siècle, illustré de gravures et originaire de l'Europe du Nord.
6. Extrait de la célèbre tirade de Sganarelle, à la scène I^{re} de l'acte I^{er} (N.D.T.).
7. J. Linders, « Molière ± Müller », *Performance Research*, vol. I, n° 2, 1996, p. 93-95.
8. Une excellente analyse d'une fable mettant en scène le renard permet à Louis Martin de bien illustrer l'atmosphère particulière de cette époque. Cf. « The Fox's tactics », dans *Portrait of the King*, London, Macmillan Press, 1988.
9. Cf. J. Johnston, « Family Spectacles », *Art in America*, vol. 74, décembre 1986, p. 94-107.
10. Dans la note 8 de l'article mentionné, Johnson signale déjà cette identification à Molière.
11. En français dans le texte (N.D.T.).
12. En français dans le texte (N.D.T.).
13. R. Descartes, *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953; *Méditation III*, p. 1320.
14. J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 257.



La Mort de Molière de Robert Wilson. Photo INA.

SCÈNE DE AUTOPSIE D'UNE SCÈNE DE THÉÂTRE THÉÂTRE

SANDRINE DUBOUILH

Est-ce un abus de langage? Est-ce aussi paradoxal que cela paraît? L'esthétique vidéo est souvent défini comme un espace, «un espace nouveau»¹, mental, qui nous familiarise avec la simultanéité, la fragmentation et la cinétique de l'image. Autant de caractéristiques propres à l'audiovisuel qui avaient jeté les hommes de théâtre dans un profond désarroi, impuissants qu'ils se sentaient à concurrencer ce rival et à se dégager de l'immobilisme de l'espace théâtral. Pourquoi, par ailleurs, l'écran de télévision est-il souvent incapable de rendre l'identité profonde de l'espace scénique, et en quoi la vidéo de Robert Wilson, *La Mort de Molière*, apporte-t-elle réponse à ces questions?

Avant d'entreprendre une analyse scénographique de l'œuvre de Robert Wilson, il est bon toutefois de s'armer sinon d'une méthode, du moins de quelques outils et hypothèses, pour dépasser le constat d'un message hermétique, porté par une impénétrable perfection plastique. On pourra être désemparé devant une œuvre qui s'inscrit dans une globalité, dont on reconnaît le vocabulaire artistique, tout en en percevant la singularité énigmatique. Ici, l'énigme se pose en termes d'espaces, ou plus exactement d'images dont l'enchaînement évolue, au cours du film, d'une séquence fragmentée et répétitive à la révélation d'un tout. Aussi l'analyse sera-t-elle construite sur la seule observation des éléments visuels, faisant abstraction du texte et de tout élément sonore, pour tenter une autre lecture qui mette à jour ce sens intuitivement contenu dans le film. La puissance de l'expression plastique de Robert Wilson est telle qu'il a été nécessaire d'isoler et de schématiser chaque image à l'aide de croquis afin d'en comprendre la structure, au-delà de l'apparence.

On reconnaîtra aisément, en effet, tout le glossaire artistique (bestiaire, mobilier, etc.) de Robert Wilson, ingrédients ou répertoire d'une œuvre qui nécessite des médiations multiples pour s'accomplir et dont la vidéo fait partie, au même titre que le théâtre, l'installation ou l'exposition. À ce propos, Guy Scarpetta écrivait que

*Wilson sait se situer [...] à l'endroit où les arts se confrontent. Dans les zones d'intersection. Là où chaque art pose des questions aux autres. Là où chaque art est mis en demeure de répondre à la provocation, ou au défi, qu'un autre art lui lance.*²

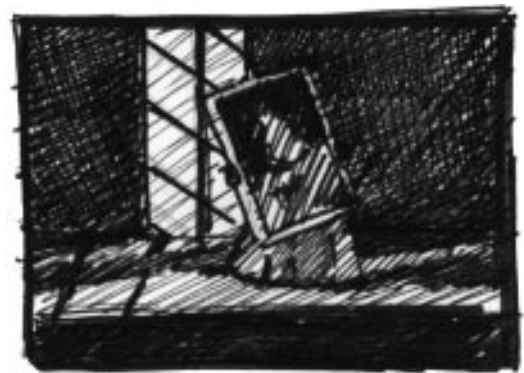
De fait, Robert Wilson n'entretient-il pas lui-même l'ambiguïté sur la nature de chacune de ses réalisations? Ainsi, pour la présentation du spectacle *Einstein on the Beach*, en 1976, à Avignon, il continue d'expliquer qu'il faut s'y rendre « comme on irait au musée voir une peinture, apprécier la couleur de la pomme, la ligne d'une robe, la qualité de la lumière [...] Écouter les images »³.

L'ambiguïté reste peut-être le dernier obstacle à lever pour commencer notre analyse de *La Mort de Molière*. On peut qualifier celle-ci de « regard de la vidéo sur le théâtre »⁴. La question alors est de nous demander quels sont les éléments – les indices – qui permettent d'identifier l'objet filmé comme étant « théâtral », tout en n'étant pas du théâtre filmé. Il y a certes le thème et l'événement historique auquel il se rapporte, de même que les éléments matériels de la scénographie, les costumes, et surtout les décors, leur texture, leur dépouillement que l'on identifiera plutôt comme appartenant au théâtre. Notons ici qu'en dépit de la place à peu près unique qu'occupe Robert Wilson dans le paysage théâtral contemporain, et de la difficulté de prendre la mesure de son influence⁵, on peut cependant lui reconnaître des précurseurs parmi les fondateurs de la scénographie contemporaine. À titre d'exemple, on pourra relever ici les éclairages et les ombres portées d'objets situés hors cadre, qui rappellent les travaux d'Adolphe Appia⁶.

Cependant, si ces éléments sont autant d'indices qui nous renvoient au théâtre, ils ne suffisent pas à expliquer ce que Jean-Louis Barrault appelait en 1964 une « impression de théâtre », impression qui faisait cruellement défaut – et aujourd'hui encore – dans les diffusions de théâtre filmé pour la télévision. Intéressé par ces questions, il proposait de ne pas « renier le lieu théâtral de départ »⁷ :

[...] rien n'est plus beau plastiquement que le lieu d'un théâtre. N'y aurait-il pas avantage à partir de ce lieu choisi pour et par le théâtre, et alors de s'éloigner du côté « impression d'ensemble » du théâtre, en construisant un découpage précis qui aurait pour but de faire revivre à travers le petit écran l'impression physique que ressent le spectateur assis dans l'amphithéâtre? [...] Un montage partant de ce lieu, pourrait peut-être donner à la télévision une correspondance exacte de la « théâtralité ». ⁸

Il est peut-être bon de rappeler que cette citation, qui place le lieu théâtral et le rapport du spectateur au spectacle comme éléments caractéristiques de la « théâtralité » transmissibles au téléspectateur, est contemporaine de recherches où ces mêmes éléments faisaient l'objet d'expérimentations multiples visant à rompre leur stabilité. Or, et c'est pourquoi les propositions de Jean-Louis Barrault peuvent nous intéresser ici, « l'impression de théâtre » qui émane de *La Mort de Molière* tient sans doute précisément à l'intuition de la présence d'une scène. Il se dégage de *La Mort de Molière* une évidence de théâtre, et particulièrement de théâtre classique. Cette scène de théâtre est présente physiquement, et ceci dès la première image, « l'entrée » de l'enfant portant le portrait, schématisée dans le croquis ci-dessous :



On a déjà mentionné le traitement des éclairages, ici la projection d'une fenêtre sur un mur que l'on pourrait assimiler à un mur de fond de scène. C'est une vision frontale, devenue aujourd'hui classique et omniprésente, où le téléspectateur est effectivement mis dans une situation proche de celle du spectateur, et où l'on reconnaît aisément les éléments constitutifs de notre scène : le mur, l'aire de jeu, et une zone d'ombre en avant-scène qui laisse un temps penser au vide de la fosse d'orchestre, jusqu'à ce que l'enfant y pénètre, crevant ainsi le cadre fictif que l'on avait imaginé. Robert Wilson rend ainsi compte de ce qui fait l'essence d'une scène de théâtre, un espace voué au jeu mais aussi identifiable dans ses caractéristiques matérielles et temporelles.

Dès lors que l'on a identifié ce premier espace, on ne peut que s'interroger sur la nature, l'appartenance scénographique des autres cadrages de la vidéo. Le terme « scénographie » est à entendre ici dans son sens contemporain⁹, c'est-à-dire un champ très vaste qui recouvre plusieurs domaines d'application, ceux-ci se trouvant en grande partie réunis dans ce film. Ceci doit être mis en rapport avec l'activité multiple de Robert Wilson, scénographe et plasticien, qui en a exploré la diversité. On peut relever ainsi, dans *La Mort de Molière*, quatre types de démarches scénographiques : l'espace théâtral, déjà évoqué, l'espace pictural, l'espace muséographique et l'espace technique du studio, dévoilé par le *travelling* final reconstituant l'intégralité des enchaînements de ces diverses scénographies. On constate alors qu'en dépit de l'uniformité de la présentation frontale et plane due à l'écran, nous sommes en mesure d'apprécier la nature différente de ces espaces, et l'usage physique que l'on pourrait en faire.

Pour illustrer ce propos, relevons comme exemples d'espace pictural Galilée regardant dans sa lunette, ou Molière allongé dans son lit vu de profil,



ou encore certaine image plus abstraite ou géométrique, comme celle d'une partie du parquet reproduite ci-dessous.

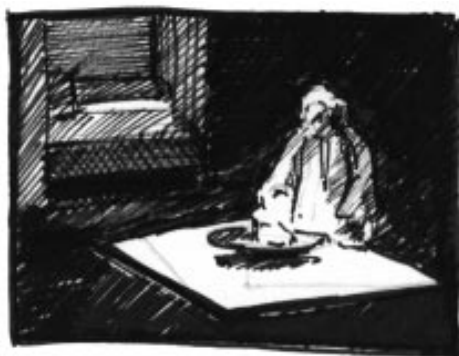


De même, on peut citer comme type d'espace muséographique la présentation du fauteuil de Molière dans une vitrine, où l'objet, filmé en plongée et sur l'arête, laisse percevoir l'espace qui l'entoure et la possibilité de le contourner totalement, ce qui n'est pas le cas des visions frontales soit théâtrales, soit picturales. On pourrait donc comparer cette démonstration à une sorte d'inventaire où Robert Wilson s'inscrit là encore dans la pratique actuelle de la scénographie que certains n'hésitent pas à désigner comme « l'art de créer des visions »¹⁰. Une telle définition de la scénographie, qui consacre la perception visuelle, se trouve pleinement réalisée par la vidéo, et il faut remarquer que la diversité des espaces filmés est liée à celle des cadrages : cadres, hors cadres, champs et hors champs. On peut ainsi rapprocher la définition de l'espace dit « pictural », et illustré précédemment, de celle de la photographie qui

*[...] découpe un champ qui se suffit à lui-même, autocomplétude de la photographie : même s'il s'agit d'un espace vide, d'un désert, l'image en est totalement pleine dans ses limites.*¹¹

Ainsi, on pourra s'interroger sur la qualité particulière d'une autre image extraite du film et schématisée ci-dessous, où Molière brûle ses manuscrits, tandis qu'on aperçoit au fond son lit.

Bien qu'elle ne prenne pas place dans l'espace scène, cette image possède néanmoins un caractère scénique. Il s'y déroule une action, et deux plans sont



mis en relation à travers l'espace et à travers cette action. L'image ne semble pas pouvoir s'inscrire dans un autre type d'espace, pictural ou cinématographique, puisqu'elle ne découpe pas un champ « auto-suffisant » et ne génère pas du hors champ mais bien plutôt du hors cadre. C'est un espace où l'on ne voit pas la matérialité du lieu théâtral, tout en en percevant intuitivement les limites: les limites latérales ou coulisses, et le front de contact entre la scène et la salle grâce à un juste rapport de hauteur et de profondeur, qui est sensiblement celui que nous avons dans une salle de spectacle.

Or, dans cette séquence scénographique, la présence de la scène de théâtre soulève deux questions. La première concerne l'œuvre théâtrale de Robert Wilson, où l'on ne reconnaît pas de respect pour la scène classique, le plateau, qu'il qualifie plus volontiers de « paysage où il peut se passer des choses. [...] On s'y promène comme dans un parc »¹². La seconde tient plutôt à la fonction primordiale d'une scène de théâtre. Qu'on la considère comme un lieu technique ou poétique, c'est avant tout le lieu de l'action, ce qui n'est certes pas le cas ici. Filmée à diverses reprises, elle devient le lieu de la mémoire, de l'histoire figée, où sont présentés sur un podium une stèle, les oripeaux du théâtre classique, scènes de la *commedia dell'arte* et fauteuil de Molière. La scène, amputée de sa fonction primordiale, se voit plus

paralysée encore par cette charge fétichiste, soumise au poids de notre regard ému devant les choses du passé et notamment par cette période de l'histoire du théâtre. Nostalgie de l'âge d'or, nostalgie du verbe, nostalgie de l'acteur-poète disparu.

Mais qu'est-ce donc qu'une scène de théâtre si ce n'est le lieu de l'action? Comment avons-nous pu la reconnaître? Comment ne pas s'émouvoir de cette difformité qui la tient à l'écart du jeu, la dépossède de l'éphémère pour l'installer dans une matérialité pérenne, plus objet de musée que support de l'art vivant? La mort de Molière est-ce la mort du théâtre? C'est l'œuvre audiovisuelle, vidéographique, qui pose ici la question, alors même qu'elle a été désignée dès sa naissance comme responsable de la mort du théâtre.

Ainsi désossée, éparpillée en une vingtaine de petits dessins, l'œuvre a fait émerger un questionnement, mais n'a pas encore révélé son secret. La dissection faite, il est temps de reconstituer ce corps, et de s'intéresser aux enchaînements des espaces, théâtral, pictural et muséographique, entre eux, ou, à défaut d'enchaînement, aux passages construits d'un espace à l'autre dans ce qui au départ n'est qu'une juxtaposition d'images. Regard de la vidéo sur le théâtre, *La Mort de Molière* présente des fragments, visions parcellaires et récurrentes de lieux, tous contenus dans un espace clos, infiniment plus clos qu'une scène de théâtre, le studio de tournage. Au fil des croquis, guidé par les rares indices laissés par l'auteur, le plan du dispositif se dessine.

Glissant de la scène à la fenêtre, puis de la fenêtre au lit, puis encore à cet espace muséal et figé qui semble en dehors de l'espace probable du studio, la caméra nous dévoile progressivement la scénographie globale de l'œuvre, scénographie qui, unifiée, lui donne un sens: Molière mourant est allongé dans son lit face à la scène où son théâtre est déjà figé pour l'éternité.

NOTES

1. Voir par exemple l'article de René Payant, « La frénésie de l'image, vers une esthétique selon la vidéo », *Revue d'esthétique*, n° 10, Toulouse, Privat, 1986, p. 17-23.
2. *Théâtre/Public*, n° 106, juillet-août 1992, p. 18.
3. T. Grillet, « La tentation de l'immobilité? », *Théâtre/Public*, n° 106, p. 32.
4. Cette définition, support de mon analyse, m'a été donnée par Nicole Prada, étudiante au doctorant à l'Université Paris VIII, au cours d'une discussion sur *La Mort de Molière*.
5. « Robert Wilson est-il représentatif d'autre chose que de lui-même? », *Théâtre/Public*, n° 106, p. 7.
6. Dans son ouvrage *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Denis Bablet cite des extraits de *La Musique et la mise en scène* et de *L'Œuvre d'art vivant* où Adolphe Appia expose ses théories pour « une lumière active », notamment par l'utilisation d'ombres portées (Paris, CNRS, 1965, p. 261). Ses principes sont illustrés de croquis et en particulier *L'Ombre du cyprès* (planche 106), espace rythmique conçu pour Jaques-Dalcroze, en 1909.
7. J.-L. Barrault, « Une confidence tirée à quinze millions d'exemplaires, dans "Télévision", dramaturgie nouvelle », n° 47-48, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault*, Paris,

Juillard, 1964, p. 7-8.

8. *Loc. cit.*

9. « Scénographie d'équipement, scénographie de spectacle, scénographie d'exposition, scénographie urbaine, la scénographie est une. C'est dans tous les cas un travail de mise en forme esthétique d'un espace aux fins d'une représentation ou d'une présentation » (*Actualité de la Scénographie*, n° 77, janvier-février 1996, p. 60).

10. C'est ainsi que M. Freydefond, rédacteur à l'*Actualité de la Scénographie*, l'unique revue en France consacrée spécifiquement à l'esthétique et aux techniques de la scène, définit le rôle du scénographe dans son cours de deuxième année à l'Université de Nanterre.

11. F. Seghuret, « L'illusion de l'illusion », *Revue d'esthétique*, n° 10, 1986, p. 30. Pour qualifier d'autres séquences du film non inscrites dans l'inventaire scénographique précédent, comme certains gros plans ou portraits, on peut s'appuyer sur la suite de cette citation : « Le cinéma, en centrant l'image sur elle-même, évoque le hors champ possible, c'est-à-dire d'autres images éventuelles ».

12. *Le Monde*, 26 septembre 1974. Plus récemment, on pourra se reporter au témoignage de Giuseppe Frigeni, assistant de Robert Wilson pour *La Flûte Enchantée* créée à l'Opéra Bastille en 1991 (*Théâtre/Public*, n° 106, p. 23-24).



Molière
brûlant
des
manuscris



Molière
porte
un mouchoir
à ses lèvres

Télescope
La neige tombe
Bruits de la mer



Illustrations de Carol Dallaire à partir des croquis du *story board* de Robert Wilson.

LE PERSONNAGE « TOUT LEUR ART EST PURE GRIMACE » ¹ LE PERSONNAGE DU MÉDECIN DANS L'ŒUVRE DE WILSON DU MÉDECIN

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

SHARON ARONSON-LEHAVI

Commençons par la fin. À la toute fin de la vidéo *La Mort de Molière*, après le générique, après la mort de Molière et son enfouissement dans une tombe envahie par les flammes de l'enfer, il reste encore une dernière séquence. Le médecin en costume moderne, qui est déjà apparu trois fois comme personnage marqué par l'aliénation, apparaît une fois de plus, en train de fumer une cigarette avec manifestement un grand plaisir. D'abord il regarde une religieuse assise près de la fenêtre; elle détourne son visage de lui avec une certaine brusquerie; alors, vu de son profil gauche, il rejette la fumée de sa bouche et regarde la caméra avec une expression cynique. Cette conclusion rappelle en fait le début du *Dom Juan* de Molière où l'on voit Sganarelle, «*tenant une tabatière*», dire: «Quoi que puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au tabac» (I, 1). L'attitude humoristique de Sganarelle va avec l'expression du visage du docteur et ajoute une perspective à la fois ironique et plus légère à l'atmosphère sérieuse de la vidéo. Sganarelle prisait, mais dans la vidéo c'est une moderne cigarette qui vient symboliser de façon ambiguë le plaisir défendu, tout comme le costume du docteur est moderne: blouse blanche, chaussures blanches, cravate noire, lunettes et cheveux gris coupés court, ce qui permet de reconnaître facilement une icône sociale appartenant à la réalité du XX^e siècle.

Montrer un docteur moderne instaure inévitablement une analogie entre la mort de Molière et les attitudes contemporaines à l'égard de la maladie, de la mort et de la médecine. La confiance rationaliste moderne en la science et en la médecine, qui attribue aux médecins le pouvoir de sauver les malades et les mourants, devient ridicule quand le sérieux du docteur devient en fait l'écho lointain du sot de Molière: Sganarelle. En analysant l'image du docteur dans la vidéo, j'entends montrer qu'on peut assurément y voir un lien avec Sganarelle et que sa présence convoque ainsi d'importantes significations thématiques rattachées à la médecine, à l'art et à la mort, qui viennent démentir l'impression d'opacité que donne l'œuvre dans son ensemble. Je soutiendrai aussi que l'image du médecin représente un exemple privilégié de la façon dont les images de Wilson prennent toute leur charge intellectuelle au point d'admettre plusieurs interprétations possibles, toutes également vraisemblables. En d'autres mots,

parallèlement aux images intuitives et au style esthétique mais aussi onirique qui caractérisent la vidéo, on peut effectivement y trouver des idées et des significations textuelles et intertextuelles claires². Ces idées se rattachent à toutes les autres composantes non thématiques de la pièce qui semblent créées (et aussi absorbées) intuitivement et inconsciemment, et elles leur ajoutent une dimension ironique. L'idée fort répandue selon laquelle l'art de Wilson est un collage d'images³ s'applique aussi fort bien à cette œuvre. Les contrastes internes qui lient les diverses images agissent comme révélateurs réciproques de façon inattendue; de plus, cette technique permet à Wilson de fusionner dans chaque image prise isolément des éléments conscients/thématiques et inconscients/intuitifs, exactement comme les images apparaissent dans un rêve ou dans un flux de conscience. En conséquence, certaines des images, comme celle du médecin, suscitent des interprétations logiques et ironiques tout en affectant le spectateur de façon inconsciente.

SGANARELLE, MOLIERE ET WILSON

De façon assez surprenante, la cigarette n'est pas la seule allusion à Sganarelle faite par le médecin au cours de la vidéo. Au contraire, presque toutes les apparitions du médecin tout au long de l'œuvre évoquent tel ou tel comportement de Sganarelle dans une pièce de Molière. Le costume moderne du médecin représente sans contredit une des indications principales de cette similarité. Dans sa critique généralisée et très appuyée de la médecine et des médecins, Molière déguise souvent Sganarelle en médecin et il s'agit toujours d'une caricature ridicule⁴. L'habitude qu'a Sganarelle de revêtir un habit de médecin, soulignant l'insignifiance de la profession, peut donc expliquer pourquoi le médecin de la vidéo est le seul à porter des vêtements modernes, imitant ainsi Sganarelle lorsqu'il se déguise.

Mais ce n'est pas seulement l'accoutrement du médecin qui crée la similarité. Le fait qu'il fume à la fin de la vidéo, *après le déroulement du générique final*, quand tout est fini, exactement comme dans le cliché

«fumer après l'amour», symbolise deux fins: celle de l'œuvre d'art et celle de la vie de Molière. Le fait que, de tous les personnages que l'on voit dans l'œuvre, ce soit le médecin qui fume à la fin doit bien signifier quelque chose quant au rôle qu'il a joué dans la mort de Molière. Ironiquement, comme Sganarelle déguisé en médecin dans le troisième acte de *Dom Juan* parle à son hérétique de maître d'un patient que les médecins *ont sauvé en le tuant*, il semble que le docteur de la vidéo ait «réussi» de la même façon:

Sganarelle: *Il y avait un homme qui, depuis six jours, était à l'agonie; on ne savait plus que lui ordonner, et tous les remèdes ne faisaient rien; on s'avisait à la fin de lui donner de l'émétique.*

Dom Juan: *Il réchappa, n'est-ce pas?*

Sganarelle: *Non, il mourut.*

Dom Juan: *L'effet est admirable.*

Sganarelle: *Comment? Il y avait six jours entiers qu'il ne pouvait mourir, et cela le fit mourir tout d'un coup. Voulez-vous rien de plus efficace?* (III, 1)

S'ajoutant à l'accusation que les médecins en fait tuent leurs patients, les mots de Dom Juan à Sganarelle, quelques répliques plus loin, à l'effet que la médecine «est une des grandes erreurs de l'humanité», cités également par Müller au début de la «scène du docteur» de la vidéo, deviennent ironiquement vrais par cette métonymie. La phrase suivante de Müller, «Molière se meurt», récitée sans cesse tout au long de la vidéo comme une façon de marquer le rythme et d'assurer thématiquement la mort de Molière, prouve la véracité des déclarations de Dom Juan. Non seulement le médecin s'avère incapable de guérir Molière, mais il ne peut en fait que l'«aider» à mourir. L'idée d'accuser le médecin de la mort de son patient se trouve soulignée dans la vidéo par l'adjonction à la scène du médecin d'un extrait de la nouvelle de Kafka, *Un Médecin de campagne*. Dans cette histoire, racontée du point de vue du médecin lui-même, celui-ci ne parvient pas à sauver le garçon de la mort et se montre frustré de l'attitude des gens du pays qui «exigent toujours l'impossible du médecin». Cette conjonction du médecin de Kafka, de Sganarelle l'imposteur et du

médecin de la vidéo nous montre trois médecins qui se trouvent liés à la mort d'un patient plutôt qu'à sa guérison. Ce genre de caractérisation contraste fortement avec le statut du docteur dans la culture et l'art populaires, où les médecins sont généralement dépeints comme efficaces, bienveillants, savants et pleins d'autorité, doués du pouvoir presque magique de dominer et de contrôler la vie des autres. On les y représente comme des figures omnipotentes qui ont le pouvoir de sauver des vies contre toute attente⁵. L'attitude opposée de Wilson à l'endroit du médecin, qui consiste au contraire à révéler son impuissance, attitude probablement influencée par celle de Molière, atteint son point culminant dans la première « scène du médecin », qui est aussi la plus importante.

Dans cette scène, le médecin est d'abord montré à droite, près du lit de Molière et regardant étrangement le patient. Après quelques plans rapides des religieuses et de Molière portant un mouchoir à sa bouche, le médecin réapparaît, mais cette fois à gauche et marchant lentement dans une direction opposée à celle dans laquelle il marchait auparavant. On peut en déduire que cette fois il va vers le fauteuil vide de Molière puisque les fenêtres sont vues cette fois sur sa droite. *S'éloigner* ainsi du patient représente ironiquement l'exact opposé de ce que fait le médecin de campagne de Kafka avec son patient dans le texte récit en *voix off*. Il demande, en effet, de coucher à côté du jeune garçon malade⁶. Mais même ainsi, il ne peut qu'admirer érotiquement la blessure au corps du garçon; il appelle cette blessure « cette fleur dans ton flanc » et laisse le garçon mourir lentement mais sûrement, entouré de sa famille, exactement comme Molière. Quand le médecin de la vidéo atteint le fauteuil, il le frappe violemment, là encore en contraste avec la voix douce lisant la description que fait Kafka de la blessure du garçon et la musique élégiaque de Glass en fond sonore. Le fauteuil que l'on frappe avec fracas apparaît pour la première fois à l'image dans cette scène, mais le bruit qu'il fait a déjà été entendu deux fois auparavant, en accompagnement sonore de l'image du fauteuil vide. Le bruit désormais familier rattache ainsi

rétroactivement le fauteuil vide qui symbolise l'absence de Molière à la réaction agressive du médecin devant son patient à l'agonie. On remarquera que ce geste du médecin apparaîtra une autre fois dans la vidéo comme un *flash-back*, immédiatement après la courte scène dans laquelle il essaie nerveusement d'ouvrir la cage de verre qui contient le fauteuil vide de Molière. Cette fois, on voit et on entend le fauteuil frappé accompagné d'un autre bruit qu'on a déjà entendu auparavant: celui du verre brisé. Tandis que sur le plan sonore, tout se passe comme si le coup avait brisé la vitre, permettant ainsi au médecin d'entrevoir l'inconnu, visuellement la cage de verre reste intacte. Au contraire, le docteur apparaît encore impuissant et ridicule dans son effort désespéré de pénétrer le vide laissé par Molière après sa mort.

Après la scène montrant le médecin frappant le fauteuil pour la première fois, une des religieuses lui présente le pot d'urine de Molière. Ce geste donne l'autre clé de la relation intertextuelle entre le médecin et Sganarelle et ajoute un autre niveau interprétatif au personnage du médecin. L'action de boire l'urine, comme le fait le médecin, lentement, bruyamment et goulûment, semblerait indéchiffrable et plutôt étrange si on ne la rapprochait pas d'une des premières pièces de Molière mettant en scène un médecin, la farce en un acte intitulée *Le Médecin volant* (1658). Dans cette pièce, Sganarelle est aussi déguisé en médecin et tente de découvrir ce qui ne va pas chez Lucille, la jeune fille souffrant du mal d'amour. Afin de pouvoir poser un diagnostic, il insiste pour boire son urine; il la boit, en apprécie le goût et en redemande:

Gorgibus: *Oui-da; Sabine, vite allez quérir de l'urine de ma fille. Monsieur le médecin, j'ai grand peur qu'elle ne meure.*

Sganarelle: *Ah! qu'elle s'en garde bien! il ne faut pas qu'elle s'amuse à se laisser mourir sans l'ordonnance du médecin. Voilà de l'urine qui marque grande chaleur, grande inflammation dans les intestins: elle n'est pas mauvaise pourtant.*

Gorgibus: *Hé quoi? Monsieur, vous l'avalez?*

Sganarelle: *Ne vous étonnez pas de cela; les médecins, d'ordinaire, se contentent de la regarder; mais moi, qui suis un*

médecin hors du commun, je l'avale, parce qu'avec le goût je discerne bien mieux la cause et les suites de la maladie. Mais, à vous dire la vérité, il y en avait trop peu pour asseoir un bon jugement: qu'on la fasse encore pisser.
(*Le Médecin volant*, IV; c'est moi qui souligne)

Une fois de plus, l'image vidéographique, qui semble déraisonnable et dégoûtante, est en fait une citation intertextuelle recherchée du valet moliéresque tel qu'il apparaît dans cette première farce médicale. Goûter l'urine était une composante bien connue de l'art du diagnostic de tout médecin jusqu'à la fin du XIX^e siècle: on s'en servait par exemple pour diagnostiquer le diabète si le goût en était sucré. Mais on ne disposait d'*aucun traitement efficace*⁷. La façon dont le médecin de la vidéo boit l'urine, dans un complet détachement à l'égard de son patient, comme s'il s'agissait d'un geste purement mécanique, souligne la prétention de la profession médicale. En outre, la scène devient grotesque à cause de la façon dont il l'*avale*, avec passion, exactement comme le fait Sganarelle, alors que les vrais médecins se contentaient de la goûter du bout de la langue. De toute façon, cette technique ne servait à rien du temps de Molière et donc ici aussi elle ne change pas grand chose, même si pour Sganarelle elle «marche», comme marcherait n'importe quel traitement appliqué à tout hasard.

Le fait qu'il boive l'urine, fume une cigarette et porte un costume moderne nous permet incontestablement d'interpréter le médecin de la vidéo comme une version un peu tordue de Sganarelle déguisé. Par delà la perspective comique amenée par cette métonymie et les interprétations ironiques qu'elle convoque et qui soulignent l'impuissance du médecin et l'absurdité de la foi en la médecine et en la science, on doit considérer un autre facteur. La relation qu'entretenait Molière avec Sganarelle était plus que celle qui lie un dramaturge à son personnage. Sganarelle a pratiquement accompagné Molière tout au long de sa vie: non seulement Molière l'a-t-il inventé, mais il a aussi effectivement tenu le rôle de Sganarelle dans toutes les pièces où celui-ci apparaît,

souvent déguisé en «faux-médecin»⁸. Ceci veut dire que le médecin de la vidéo peut en fait être vu non seulement comme une métamorphose de Sganarelle, mais aussi comme Molière l'auteur déguisé en son personnage, qui lui-même est déguisé en médecin, un médecin qui finalement boucle la boucle en «soignant» le dramaturge agonisant. Ironiquement, à la fin, Molière doit s'affronter lui-même, il doit affronter sa propre critique de la profession médicale, espérant désespérément et en vain que son iconoclasme s'avère sans fondement. Au lieu de cela, chacune de ses plaisanteries devient non seulement juste mais tourne au tragique.

Cette situation imaginaire dans laquelle la figure du médecin apparaît comme un combiné impossible de personnages fictifs et de personnages historiques est comme la structure floue d'un rêve. En chargeant d'une telle intensité l'image du médecin et en créant en même temps une *persona* aussi aliénée, Wilson trouve effectivement moyen d'illustrer les pensées et les angoisses qui occupent l'esprit d'un homme en train de mourir. Le cliché bien connu qui veut que «la vie entière d'un mourant se déroule en un éclair devant ses yeux» se trouve matérialisé, dans la vidéo, par la combinaison de diverses situations et de divers personnages qui firent partie de la vie de Molière et qui eurent un impact sur lui, simultanément et à différents niveaux de sa conscience.

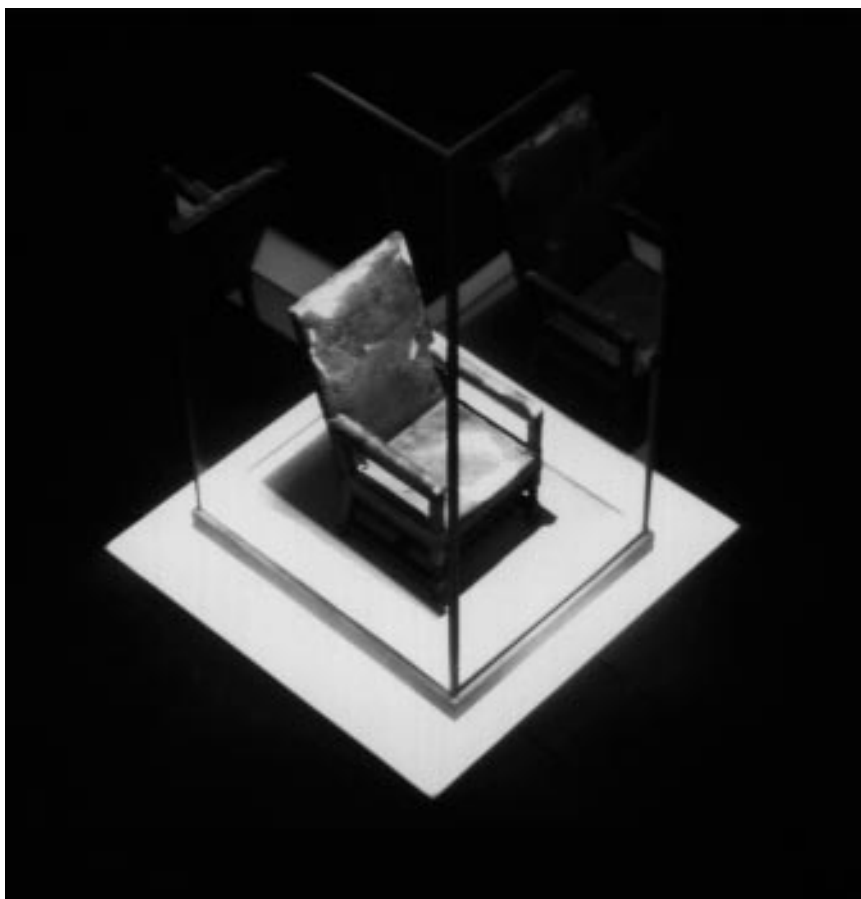
Mais ces cercles concentriques se compliquent encore du fait que dans la vidéo le rôle de Molière est tenu par Wilson. Ce genre de parallélisme est particulièrement intéressant: Molière a inventé Sganarelle et lui a littéralement insufflé la vie en jouant son rôle; et Wilson fait la même chose pour le personnage de Molière. Molière devient ainsi un personnage de fiction plutôt qu'un personnage historique. Le Molière du portrait montré au début de la vidéo, ou signifié par son fauteuil vide trônant à la Comédie-Française, devient en lui-même un texte. C'est potentiellement ce qui va également arriver à Wilson après sa mort, si jamais un autre metteur en scène joue son personnage et le transforme ainsi, de personne réelle et historique qu'il a été, en

personnage fictif mais éternel. La frontière entre les gens réels, les personnages historiques morts et les personnages de fiction – parfaitement floue sur le plan de la logique – devient parfaitement cohérente au point de vue artistique. C'est ainsi du moins qu'on interprète souvent la formule de Derrida selon laquelle «rien n'échappe au texte»⁹.

En conclusion, le personnage du docteur dans la vidéo forme non seulement une image multiple, mais il pourrait aussi servir de clé pour pénétrer cette œuvre complexe et compliquée. Son apparition à la fin, après la mort de Molière, est, encore une fois, semblable à l'apparition de Sganarelle à la fin de *Dom Juan*, pleurant sur ses gages restés impayés après la mort de son maître. Dans la comédie de Molière, Sganarelle, qui s'en tire comme un diable qui sort de sa boîte, célèbre, en apparaissant une dernière fois, le sens de la vie qui anime la société et qui représente le ressort fondamental de la comédie, au sens où Susanne K. Langer définit le rythme comique¹⁰. Le docteur de la vidéo fait exactement la même chose lors de sa dernière apparition, puisqu'il porte en lui non seulement le personnage éternel de Sganarelle, mais aussi la figure de Molière, et même celle de Wilson.

NOTES

1. Ce sont les paroles de Dom Juan à Sganarelle à propos des médecins, quand celui-ci apparaît en costume de médecin à la scène 1 de l'acte III de *Dom Juan*.
2. En accord avec la définition que donne Patrice Pavis des œuvres de Wilson comme *mise en scène autotextuelle* qui «invente un univers scénique cohérent, *refermé sur lui-même* dans un système esthétique autonome», je pense que les univers autonomes de Wilson contiennent en fait en eux-mêmes des réseaux d'associations de nature culturelle, qui permettent également de rattacher l'œuvre à des perspectives externes. Voir P. Pavis, «Staging the text», *Assaph Studies in the Theatre*, vol. 13, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1977, p. 71.
3. Voir, par exemple, K. Arens, «Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible?», *Theatre Journal*, vol. 43, 1991, p. 14-40.
4. Sganarelle s'habille en médecin dans les pièces suivantes : *Le Médecin volant*, *Dom Juan*, *Le Médecin malgré lui* et *Monsieur de Pourceaugnac*.
5. Voir D. Lupton, «Representations of Medicine, Illness and Disease in Elite and Popular Culture», dans *Medicine as Culture*, London, Sage Publications, 1994, p. 53.
6. Voir F. Kafka, «Un Médecin de campagne», dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard/NRF, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 440-446.
7. Voir, par exemple, A. S. Lyons et R. J. Petrucelli, *Medicine: an Illustrated History*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1978, p. 445.
8. Voir R. W. Herzel, *The Original Casting of Molière's Plays*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1981.
9. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éd. de Minuit, 1967, coll. «Critique».
10. S. K. Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 326-350.



La Mort de Molière de Robert Wilson. Photo INA.

RÉPÉTITION ESTHÉTIQUE

LA RÉPÉTITION ESTHÉTIQUE

YVES RAYMOND

L'utilisation par Wilson de la répétition esthétique dans ses productions n'est pas nouvelle. Déjà dans *Le Regard du sourd* et dans *Prologue*, deux productions théâtrales, Wilson utilisait la répétition comme moteur d'une représentation a-systématique et non linguistique. Dans *La Mort de Molière*, l'opération répétitive est engagée dans plusieurs des éléments constituant la vidéo, qu'il s'agisse du texte (la narration), des images, des gestes des acteurs, de l'organisation des plans et des séquences, de la musique, du bruitage, etc. La vidéo comprend en effet de multiples éléments en série (bruits, cris, onomatopées, mots, gestes, personnages, actions, objets, lumières, couleurs, rythmes, images, mouvements de caméra, séquences, plans, etc.) et ces divers éléments établissent entre eux des relations basées sur des jeux de comparaisons, de ressemblances, de différences et d'analogies.

L'œuvre est perçue comme une diversité d'impressions manifestées par une série d'éléments chargés de significations ou d'un certain potentiel interprétatif. Cette situation, cependant, exige du spectateur un travail de réflexion, particulièrement pour celui qui veut arriver à un degré suffisant de compréhension et de satisfaction esthétique, de plaisir.

La réception étant fondée sur la mémoire, celle-ci est stimulée par les répétitions esthétiques, ce qui permet à la pensée d'entreprendre un processus de recherche, d'enquête, en se basant sur sa faculté de reconnaissance engendrée par le pouvoir de manifestation, de relation et de démultiplication de la répétition. L'espoir de mettre en lumière le fonctionnement de cette opération répétitive dans le contexte de l'œuvre vidéographique, et plus spécifiquement dans *La Mort de Molière*, est notre seul objectif ici.

LA RÉPÉTITION ESTHÉTIQUE

En périphérie du terme « répétition », on trouve ceux de réplique, de citation, d'échantillon, de rythme, de double, de mimétisme, d'emprunt, etc., mais la répétition est avant tout une action. Si on se place du point de vue de l'art, la répétition apparaît comme un acte de communication qui reproduit des

représentations ou des signes déjà structurés dans une œuvre. La répétition, de ce point de vue, pourrait bien être un autre mécanisme sémiotique.

Il existe une idée de la répétition dans la définition de la notion centrale de la théorie de Peirce, celle d'interprétant. Les deux termes, signe et interprétant, apparaissent dans une définition assez connue du signe triadique, datant de 1897 :

*Un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du [...] signe.*¹ (C.P. 2.228; cf. 1978: 121)

La première caractéristique concerne l'idée de «lieutenance» du signe. Ce caractère essentiel est nommé le *representamen* et constitue la forme élémentaire de la relation sémiotique. L'*interprétant* est aussi considéré comme l'élément constitutif du fait que quelque chose est un signe. Il est un élément structural du signe. Celui-ci est créé, produit par l'interaction de trois éléments et cette interaction est ce que Peirce nomme la *sémiose*. Par «sémiose», il entend :

[...] une action ou influence qui est ou implique la coopération de trois sujets, tels qu'un signe, son objet et son interprétant, cette influence tri-relative n'étant en aucune façon réductible à des actions entre paires. (5.484; cf. 1978: 133)

La fonction principale du signe consisterait à influencer un esprit qui comprend sa méthode de signification, cette méthode étant sa substance signifiée ou l'interprétant. Ce serait donc grâce à cet interprétant créé dans notre esprit que nous serions conduit à reconnaître la relation entre l'objet et le signe qui le représente. Cette représentation sémiotique, comme le souligne Peirce, peut se réaliser soit en étant plus développée que le signe dont elle tient lieu, soit en étant équivalente à ce même signe. L'idée d'un interprétant plus développé suggère le caractère fondamental de la croissance de la signification, mais l'idée d'interprétant équivalent se

rapproche peut-être de ce que nous croyons être des répétitions.

Dans la foulée de cet élan pragmatique, l'idée wittgensteinienne des «ressemblances de famille»² pourrait aussi nous aider à comprendre le rôle de la répétition. Tentons de rappeler le sens et l'usage du mot «ressemblance» chez Wittgenstein. Un langage et une forme de vie ne possèdent pas de limites nettes, stables ou définitives. Pour Wittgenstein, les jeux de langage, les règles, les pratiques qui appartiennent à une forme de vie sont *apparentés*. Les jeux de langage et les formes de vie ne sont pas fermés sur eux-mêmes. Ils permettent au contraire de comprendre autrement et offrent la possibilité de faire des comparaisons, de présenter d'autres possibilités de compréhension. Les ressemblances de famille forment un réseau d'analogies qui s'entrecroisent et s'enveloppent les unes aux autres, analogies d'ensemble comme de détail. Wittgenstein s'attarde ainsi à clarifier une espèce de phénomènes à la fois complexes et familiers, dont la particularité est de ne pas entrer directement dans le champ d'application des règles et de la grammaire. Ces phénomènes, essentiellement liés à la vision, sont particuliers non seulement parce qu'ils semblent ne pas pouvoir trouver leur définition dans des règles, mais aussi parce qu'ils sont apparentés au genre de propriétés qu'on a coutume d'attribuer aux objets qui suscitent des réactions esthétiques³.

Quels rapports ces deux termes, *sémiose* et *ressemblances de famille*, ont-ils avec la répétition ? Pour Peirce, la *sémiose* consiste en une détermination de plus en plus fine de ce qui est, et pour Wittgenstein, ce qui est se détermine progressivement dans l'établissement des relations de famille. Or, il semble bien que la répétition esthétique réponde à ces caractéristiques pragmatistes. Premièrement, la répétition s'inscrit nécessairement dans une série et cette série peut être infinie. En fait, toutes les significations doivent se ramener à des effets pratiques dans telle ou telle circonstance. L'usage, conséquemment, est quelque chose qui se concrétise non pas dans l'opinion, mais dans des opérations effectuées. La répétition pourrait apparaître en ce sens

comme un outil (esthétique), parce qu'elle offre des possibilités d'usage qui dépendent des fins visées, des usages antérieurs, d'un contexte d'activités et de ressources techniques diverses, ainsi que de certaines capacités qui sont elles-mêmes fonctions de conditions naturelles.

LES MODALITÉS DE LA RÉPÉTITION

La répétition dans son contexte vidéographique et plus généralement spectaculaire peut se manifester dans tous les éléments perceptibles qui constituent un élément signifiant audiovisuel. À la première étape de cette manifestation répétitive, un certain élément peut être reproduit sans être changé. L'élément fixe passe d'un contexte à un autre sans changer de forme. C'est le contexte qui, en changeant, transforme la fonction significative de l'élément fixe à travers la série. C'est ainsi que les séries de «Ce n'est pas un poème sur Molière» ou de «Molière se meurt» ou de «Father, I am dying» du discours narratif sont des éléments fixes que l'on retrouve dans différents contextes, c'est-à-dire ailleurs dans le temps et dans l'espace de l'œuvre. La série sonore des «cris», du «verre brisé» ou des «hum» en constitue d'autres exemples. Mais il y a dans *La Mort de Molière* un exemple particulièrement frappant de ce processus de la répétition : cet élément visuel simple, le «fauteuil», qui, se trouvant répété de manière systématique, donne prise à un processus particulier de perception, d'interprétation et de compréhension.

À travers les dix séquences de la vidéo, on trouve dix-neuf manifestations du «fauteuil». Examinons-en les différentes apparitions. Dans la première séquence, il apparaît pour la première fois lorsque, au plan 5, un homme dépose un fauteuil en cuir. Dans la deuxième séquence, le même fauteuil se présente cette fois en plongée, trois quarts de face (plan 12). Toujours dans cette séquence, au plan 17, le fauteuil est vu de dos comme à la fin du plan 5. À la séquence 2b, plan 19, le fauteuil apparaît comme au plan 12, de même qu'au début de la troisième séquence, plan 22, et encore au début de la séquence 4, plan 26. Au plan 34, toujours dans la quatrième séquence, le docteur

s'arrête devant le fauteuil et frappe le dossier avec le poing. Au début de la cinquième séquence, plan 36, le fauteuil est présenté comme au plan 12. Le plan 38 de la cinquième séquence est un *travelling* ascendant qui débute par le bas du fauteuil, passe par des jambes, monte jusqu'à des mains qui trempent un torchon dans un pot et qui nettoient nerveusement le fauteuil. L'image montre ensuite le visage du père de Molière, qui cire nerveusement l'accoudoir du fauteuil. Puis, plan 41, on voit en plan rapproché le père derrière le fauteuil ; perturbé et absent, il s'éloigne vers la gauche. La séquence s'achève avec l'image du dossier du fauteuil : un *travelling* arrière et descendant nous le fait découvrir seul dans un carré blanc. Au début de la sixième séquence, plan 42, le fauteuil apparaît comme au plan 12. Au plan 44, des pieds d'enfant nus vont jusqu'au carré blanc. L'enfant s'assoit dans le fauteuil, *travelling* ascendant jusqu'à l'enfant qui fait une grimace. À l'arrière-plan, on voit Molière dans son lit. Au plan 48 de la même séquence, le fauteuil apparaît de face avec, à l'arrière-plan, le docteur qui s'approche comme s'il s'interrogeait : il se gratte la tête, puis s'éloigne vers la droite. Au début des septième et huitième séquences, c'est-à-dire plans 55 et 59, le fauteuil apparaît comme au plan 12. À la fin de la huitième séquence, plan 61, le fauteuil est sous verre, dans le carré blanc, et entouré de gens assis sur des chaises. Dans la dixième et dernière séquence, le fauteuil est d'abord présenté comme au plan 12 et il réapparaît une dernière fois, plan 89, de face.

À ce premier niveau de manifestation, la répétition s'impose à nous en tant que possibilité vague, sans temporalité ou spatialité déterminée, de l'établissement d'une relation entre le signe (*representamen*) et ce dont il tient lieu. Mais la répétition semble convertible, c'est-à-dire perçue à la fois dans ses diverses manifestations et dans ses relations avec d'autres éléments. Les différentes formes de transmission d'un élément donnent aussi naissance à un complexe d'éléments plus riches.

Voyons d'abord le rapport de la série avec la temporalité. La répartition, dans le temps chronologique de la vidéo, des répliques ou des

occurrences de la série du fauteuil révèlent une rythmique particulière, une sorte de ponctuation de l'œuvre. Chaque séquence comporte au moins une apparition de l'élément fixe. Sauf pour la première séquence, où le fauteuil est montré au plan 5, toutes les autres séquences débutent par l'image du fauteuil. Le retour régulier de cette image permet de percevoir une progression dans le temps de la fiction en établissant une liaison entre chacune des séquences. Sur un plan spécifiquement formel, la répétition du fauteuil permet d'identifier une structure organisatrice.

Cependant, ce n'est pas là la seule relation possible. Par exemple, les images du fauteuil apparaissant aux plans 5, 12, 19, 22, 26, 55, 59 et 62 sont accompagnées de la phrase «Molière se meurt» et celle du plan 74 de la phrase «Molière est mort». Cette relation texte-image offre une régularité qui permet de déterminer un élément temporel important: la fin. Elle permet également d'établir une relation entre le fauteuil et Molière. Par ailleurs, d'autres occurrences de l'image du fauteuil apparaissent dans l'action même de la fiction. Il y a six manifestations de ce type que l'on retrouve aux plans 34, 38, 41, 44, 48 et 61, décrits ci-dessus. On frappe sur le fauteuil, on le nettoie, on s'y assoit pour faire une grimace, on se questionne sur lui, on l'expose.

Si on examine maintenant la série dans sa relation à l'espace, on s'aperçoit par exemple que les plans 12, 19, 22, 26, 36, 42, 55, 59, 62 et 74, où l'on voit le fauteuil sous verre, en plongée et trois quarts de face, comportent exactement les mêmes caractéristiques spatiales. La première de celles-ci est certainement la décontextualisation de l'espace. Le fauteuil sous verre apparaît quelque part certes, mais ce quelque part n'est pas déterminé. Par ailleurs, ces plans se distinguent quant à leur durée et sont accompagnés de textes, de musiques et de bruits différents. Pour les plans 34, 38, 41, 44, 48 et 61, où le fauteuil est intégré à l'action, on constate une plus grande contextualisation. Les lieux sont davantage déterminés, car ils contiennent des objets, des personnages, etc. Enfin, pour les plans 5, 17, 61 et 89, dans lesquels le fauteuil est présenté de

dos ou de face, la contextualisation de l'espace encore une fois n'existe pas. D'ailleurs la rapidité de leur présentation fait qu'il est difficile lors d'une première réception de les percevoir autrement que de façon subliminale.

On ne voit déjà plus, ici, la série comme une simple possibilité, mais comme une manifestation de faits particuliers, déterminés par leur opposition à tout le reste et par le fait qu'ils sont composés, c'est-à-dire constitués d'éléments distincts possédant des connexions particulières. Il s'agit ici du mode dyadique où les connexions se manifestent en une multitude de relations entre deux éléments. C'est la démultiplication des éléments fixes et leur propriété de relations complexes qui permettent à la pensée d'établir certaines associations qui sont fondées sur les modes de représentation de l'objet. Comment par exemple peut-on arriver à associer l'image du fauteuil avec celle de Molière? En d'autres termes, quelles sont les ressemblances qui font que nous pouvons comparer ou associer les deux éléments?

Nous arrivons ici au problème de l'interprétant. L'interprétant est ce par quoi quelque chose est signe. Il y a trois types d'interprétant. L'interprétant immédiat est produit par le signe lui-même sans tenir compte de son contexte ni des circonstances de sa production. Il survient avant toute réflexion, comme une impression. Cette impression peut être diverse: elle peut être une possibilité qualitative, une information attribuable à un objet ou une régularité. L'interprétant immédiat est en quelque sorte une hypothèse fondée sur certaines impressions non déterminées. À ce premier stade, nous serions porté à suggérer que le fauteuil est un signe représentant Molière. L'interprétant dynamique, pour sa part, désigne l'effet que le signe produit. Il est de l'ordre du fait, de la réalisation. L'interprétant dynamique peut être émotionnel (ou affectif), énergétique (impliquant un effort le plus souvent mental) ou logique (impliquant une règle générale, une habitude d'action). Mais la règle ou l'habitude qu'il exprime sont incarnées dans un ensemble fini d'actions et selon une durée limitée. Vient ensuite l'interprétant

final (ou normal), qui est une habitude vivante, c'est-à-dire active, qui peut encore se perfectionner. L'interprétant final ne peut pas limiter de façon définitive l'engendrement des interprétants. Il est ce qui survient après un développement suffisant de la pensée. Le terme est alors atteint en conformité avec un but visé.

Dans cette élaboration de la série de répétitions esthétiques manifestée par les occurrences des images du fauteuil, y a-t-il une sémiose qui opère? Pouvons-nous remplacer le «fauteuil» par «Molière»? Il est clair que le fauteuil représente Molière et sa représentation est selon les cas métaphorique, métonymique ou analogique. Les images du fauteuil sont d'abord perçues comme une régularité et cette régularité excite notre imagination et nous engage à trouver une signification. Toutefois, celle-ci ne peut s'établir que par le truchement de la manifestation, de la mise en relation et la démultiplication. La répétition de l'image du fauteuil permet à la mémoire de retenir, d'abord de façon assez vague, la manifestation d'une régularité qui, à son tour, déclenche le processus de la pensée, processus qui permet d'élaborer un signe interprétant.

NOTES

1. Toutes les citations de Peirce, directes ou indirectes, renvoient aux *Collected Papers*. Selon l'usage habituel, ces extraits sont référencés par volume et paragraphe.
2. On peut trouver un écho de la discussion sur les «ressemblances de famille» notamment dans les *Investigations philosophiques*, § 65 à 68, où Wittgenstein examine les «jeux de langage», ainsi qu'aux § 138 à 142, où il est question des règles et de la compréhension de la série.
3. Cette discussion a lieu principalement dans *Les Leçons et conversations sur l'esthétique*, mais aussi au chap. XI de la 2^e partie des *Investigations philosophiques*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- PEIRCE, C. S. [1931-1935]: *Collected Papers*, vol. I à VI (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Harvard, Harvard University Press;
 [1958]: *Collected Papers*, vol. VII et VIII (sous la dir. de W. Burks), Harvard, Harvard University Press;
 [1978]: *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, Éd. du Seuil.
- WITTGENSTEIN, L. [1971]: *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard (pour la trad. française);
 [1961]: *Tratatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, trad. de l'allemand par P. Klossowski, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Idées».



La Mort de Molière de Robert Wilson. Photo INA.

THÉÂTRE DE « LE THÉÂTRE DE MA MORT » LA CRÉATION COMME ANNIHILATION Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal MA MORT

DAFNA BEN-SHAUL

L'INTERPRÉTATION ASSOCIATIVE

Dans une interview avec Umberto Eco, Wilson décrit l'expérience du spectateur comme un acte d'association :

On peut faire des associations libres entre toutes les parties de l'œuvre et de bien des façons. Il n'y a pas de façon bien définie de lier les diverses images, les divers sons et les autres unités d'information. Il existe au contraire un nombre infini de possibilités : l'œuvre est un espace dans lequel nous entendons, nous voyons et nous vivons une expérience ; et ensuite nous faisons des associations.¹

Malgré l'objection non dépourvue d'ambiguïté que lui fait ici Wilson, Eco rattache cette déclaration au concept d'interprétation. Il tempère également la tendance qu'a Wilson à refuser de faire du créateur un partenaire impliqué dans ce processus d'interprétation-crédation, en prétendant que l'idéologie et la mise en scène orientée vers l'interprétation n'exigent pas nécessairement une direction ferme et dépourvue d'ambiguïté. On peut au contraire reconnaître une invite à l'interprétation dans les accents placés dans l'œuvre par le biais du choix des matériaux, de la forme et du rythme, qui tous influencent les associations faites par le spectateur. Il apparaît, si l'on adopte la position d'Eco, que dans le travail de Wilson la frontière entre traits de signification et traits affectifs (déjà mince au départ) se trouve brouillée, au point qu'on peut les percevoir comme complémentaires.

Cette possibilité de reconnaître que le langage de Wilson est une invite à l'interprétation est également évoquée par l'observation méthodologique suivante de Christopher Innes, dans son *Avant Garde Theatre* :

La structure [des pièces de Wilson] est musicale, en ce sens que l'action s'y résume à une combinaison architecturale de sons, de mots et de mouvements, dans laquelle les images sont répétées telles quelles ou modifiées de manière à former des motifs thématiques.²

Il est possible d'associer les images qui apparaissent dans l'œuvre à des connotations dans l'esprit du spectateur. On peut ainsi comprendre le concept de « motif thématique » comme un dénominateur commun sémantique appliqué – au moins par le spectateur – aux images visuelles, verbales et sonores de l'œuvre.

L'acte d'association se fonde aussi sur la possibilité de reconnaître un lien entre les images elles-mêmes et d'autres éléments, tels que les textes théoriques, biographiques ou dramatiques. De ce point de vue, l'association est une procédure intertextuelle. Les dénominateurs communs sémantiques peuvent être interprétés, littéralement ou métaphoriquement, comme des aspects de la signification et peuvent ainsi se fondre l'un dans l'autre. Malgré la capacité ou même la tendance qu'a l'interprétation associative de devenir un processus intégrateur, rien n'autorise à considérer l'une ou l'autre des couches interprétatives qu'elle rend possibles comme le thème central ou le sens général de l'œuvre.

Pour bien montrer la formation d'une de ces couches interprétatives dans *La Mort de Molière*, je m'attacherai essentiellement à l'idée de mort et, à un moindre degré, aux idées d'hérésie et de vacuité (ou de vide). Leur présence explicite en tant qu'images (l'agonie, les allusions à Dom Juan, un fauteuil vide, etc.), rend perceptible un processus associatif plus indirect et plus complexe. Fondamentalement, la mort, l'hérésie et la vacuité se trouvent rattachées de façon elliptique à l'acte de création en général et pas seulement à la création moliéresque. Ainsi peut se construire pour l'œuvre de Wilson une interprétation intégratrice, pour laquelle la création se présente comme un acte d'annihilation ou d'évidement.

LA MORT

À propos de la relation entre l'art et la psychologie, Jung décrit un type d'artiste qui se consume dans l'accomplissement de sa destinée. Dans cette situation, l'artiste n'est plus un individu mais le médium de sa création³. Dans *Le Roman de Monsieur de Molière*, Boulgakov (qui d'après Jan Linders fut une des sources d'inspiration de *La Mort de Molière*) semble faire écho à cette observation. Il décrit la vie de Molière comme l'émergence d'une énergie créatrice dont les effets s'inscrivent sur le corps du sujet, à commencer par la faiblesse de Molière à sa naissance (dans un dialogue qui unit à travers le temps le narrateur et la sage-femme) et sa description comme

un enfant maladif. Les effets des misères que sa troupe et lui subissent sont décrits de façon récurrente. Par exemple, dans le contexte de la critique déchaînée contre *L'École des femmes* :

*Mon héros en sortit malade – une toux suspecte s'était déclarée
–, fatigué et animé d'un étrange état d'esprit; ce n'est que par la
suite que l'on attacha à cet état la très sérieuse appellation
médicale d'hypocondrie.*⁴

Ainsi la frontière qui sépare la dégénérescence physique et mentale du créateur, en l'occurrence Molière, de l'acte de création se trouve constamment obscurcie jusqu'à ce que le sujet et l'objet de sa création – l'invalidé réel et imaginaire – finissent par se fondre, symboliquement et ironiquement, d'une façon « tragi-comique ».

La première image visuelle de *La Mort de Molière* est un portrait promené par une jeune fille (Isabelle); peint par Mignard, il représente Molière sous les traits du César de *La Mort de Pompée* de Corneille. Immédiatement après, on entend le poème qui parle de Molière sans en parler vraiment :

*Molière c'est la naissance de la comédie venant de l'esprit
De dégoût Molière c'est une danse
Sur une petite scène parmi les poignards affûtés du clergé*
(section 1)

La première apparition du « Roi de la comédie » sous les traits du « César de la tragédie », alors qu'on l'identifie verbalement à la naissance de la comédie (acte d'annihilation), et la description de sa danse macabre entre les couteaux ne font pas référence à sa mort en février 1673. Et les mots « Molière se meurt », avec toute la durée de ce présent qui constitue un thème verbal, ne fonctionnent pas non plus comme un simple renforcement des images visuelles de l'agonie. La mort comme durée, renforcée par la pulsation de la musique de Glass, inclut apparemment le Molière vivant dont l'acte créateur a besoin de la proximité de la mort et se trouve même décrit métaphoriquement comme la mort ou l'auto-annihilation.

Le fait que Molière soit « un mourant au travail » (section 1) trouve son expression concrète dans la

présence de ceux qui pourraient être vus comme des témoins à son chevet, témoins de sa vie, de sa mort et de son accomplissement artistique, témoins dont la présence déploie toute la durée d'une vie. Ce sont, d'abord représentées par leurs yeux, les femmes de sa vie, y compris Madeleine pourtant déjà morte à l'époque (puisqu'elle est morte en 1672), et un homme à moustaches qui pourrait être La Grange, Baron ou Chapelle⁵. L'image de ces témoins transforme l'agonie en performance, dans laquelle le sujet-créateur, le processus de création et l'objet se trouvent réunis. La proximité entre la deuxième séquence verbale (qui décrit Molière s'obstinant à vouloir jouer *Le Malade imaginaire*) et celle qui la suit, commençant par «le monde entier est une scène», avec la répétition de la phrase «Molière se meurt» (section 3), suivies du retour au *leitmotiv* visuel de Molière à l'agonie dans son lit, permet d'associer le *malade* ou sa *maladie* à l'engagement constant et mortel dans *l'imaginaire*⁶. La métaphore du *theatrum mundi* ne décrit pas seulement la vie comme un théâtre, mais assimile également le jeu théâtral à la consommation organique du créateur, ici Molière.

Le texte d'Hemingway (section 10 de la version allemande) met en scène des soldats blessés qui gisent immobiles, incapables de manifester qu'ils sont encore vivants, ne serait-ce qu'en s'asseyant, jusqu'à ce que finalement les oiseaux qui les regardent – le corbeau noir et blanc est du nombre – commencent à picorer leurs corps (y compris leurs yeux). On peut alors voir Molière s'asseyant dans son lit, puis le rituel des religieuses qui s'affairent autour du lit blanc, avec force mouvements de bras et en poussant un cri. Bien que les religieuses soient liées au motif du témoin, leur présence est bien plus activement et agressivement associée aux becs des oiseaux qui observent d'en haut et aux couteaux ouverts du clergé. L'impression que le créateur dépend du regard qui le transforme en objet s'en trouve renforcée. Le regard est la cause de cette volonté de «s'asseoir» ou, en alternance, de continuer à danser «sur une petite scène». Le regard n'est pas seulement extérieur, il est aussi introspectif et la prise de vue en plongée rappelle

les descriptions, faites par les personnes qui en ont fait l'expérience, de ce moment où le mourant se voit lui-même. Sous cet angle, on peut voir «Moi Ma mort» (section 10) et le monde comme un «paysage de Ma mort» ou comme «Le théâtre de ma mort» (section 9). Se juxtaposent à ces phrases la destruction des manuscrits par le feu et les doigts s'ouvrant sur le papier brûlé qui reçoit ainsi l'empreinte de la main. De cette façon, le papier brûlé peut être vu comme un miroir de la main ou comme une peau. Cette action unit le créateur à sa création par l'accomplissement d'un acte d'annihilation qui est aussi une mort métaphorique.

À la perception de l'image de Molière ainsi construite, il importe d'ajouter la couche métalinguistique selon laquelle, comme le dit le texte de Müller qui accompagne la vidéo, «Le poème observe un mourant au travail» (section 1). Boulgakov prétend que même si les manuscrits de Molière ont été brûlés, ses œuvres n'en sont pas moins devenues des bijoux de la culture éternelle. De son point de vue rétrospectif, l'association de la mort organique à l'éternité de la création ne fait que souligner davantage le statut de «roi du théâtre français» reconnu à Molière : Molière est vraiment immortel⁷. Mais cette survie sans âge veut-elle dire que Molière est immortel ou plutôt que sa transformation en icône est le signe d'un autre genre de mort?

Il est fort possible que l'«énigme» que pose l'œuvre de Wilson quant au véritable objet de sa description (Wilson en Molière? Molière en Müller?) ne soit pas aussi signifiante que la naissance de la création à partir d'un acte d'annihilation : «Ce n'est pas un poème sur Molière» (section 1). On pourrait ajouter à cela le portrait encadré représentant le créateur sous les traits d'un des personnages qu'il a joués (faisant ainsi peut-être écho à la décision de Wilson de s'impliquer dans la mort de Molière après avoir vu le tableau représentant cette mort)⁸. «Je ne suis pas Hamlet», dit l'acteur qui joue Hamlet dans *Hamlet Machine*, et vers la fin de cette phrase on voit la photo de l'auteur (Müller) se faire mettre en pièces⁹. De même que l'on n'est pas le personnage qu'on joue, on

n'est pas non plus le « moi » peint ou photographié. La quête de l'identité ou du moi profond s'exprime dans la création de personnages et la production d'autoreprésentations fondées sur la négation de l'existence d'un sujet. Mais ces créations ne font qu'ouvrir la voie à leur tour à leur propre annihilation, au profit d'autres objets. Au lieu de construire un récit fiable de la vie de Molière vue à travers le prisme de sa mort, Wilson braque un objectif kaléidoscopique sur cette vie en assimilant le sujet à un nouvel objet cadré.

Une collection de fragments se réorganise et devient un *collage* par l'action du *montage*, ce montage dont Pasolini disait :

*[...] aussitôt que le montage intervient [...] le présent devient le passé [...]. C'est par la mort que nos vies deviennent expressives. Le montage accomplit ainsi pour la matière filmique [...] ce que la mort accomplit pour la vie.*¹⁰

On pourrait ajouter à l'assimilation métaphorique de la mort au montage les mots de Roland Barthes sur la photographie :

*[...] lorsque je me découvre sur le produit de cette opération [la photographie], ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne.*¹¹

La création rétrospective, qui transforme Molière et sa mort en objet, se trouve réfléchie dans la présence implicite du médium cinématographique qui se manifeste par la profusion des allusions visuelles au cadre ou au plan, comme la « scène » blanche, les carreaux du plancher, les châssis des fenêtres et leurs projections lumineuses. Il s'agit d'images blanches (vierges) qui permettent, comme le travail de montage de Wilson et Müller, des jeux de combinaison qui n'ont rien à voir avec l'ordre biographique. Le télescope de Galilée peut lui aussi être perçu comme une allusion à l'appareillage cinématographique. Le regard du savant est médiatisé par les lentilles, extensions externes de la rétine (que l'on voit immédiatement avant, dans l'image des trois paires d'yeux). Tournant son télescope vers l'indifférence des étoiles, Galilée illustre le fossé qui sépare celui qui

regarde de l'objet de son regard. Cette image crée une analogie ironique entre l'institution scientifique et l'institution artistique-cinématographique. Ainsi des phrases comme « Molière n'est pas un sujet de poésie/ Molière c'est un objet pour la médecine » (section 1) peuvent-elles être interprétées comme de l'auto-ironie. La transformation de Molière en objet trouve une autre manifestation frappante dans l'image du médecin moderne. Le médecin a un contact non médiatisé avec l'urine, mais il n'a pas d'accès réel à son patient, et il se trouve identifié au point de vue rétrospectif non seulement parce qu'il appartient à notre époque, mais aussi parce qu'il réapparaît après le générique final.

L'HÉRÉSIE

Comme la mort, l'hérésie est un acte d'annihilation associé à la création. Un lien associatif clair est établi entre Molière et l'idée d'hérésie par la description que fait Sganarelle de Dom Juan (section 3), qu'il présente comme un démon, une bête, un épicurien et un hérétique, tandis qu'apparaît le renard. Le renard, symbole médiéval de forces sataniques, est d'abord vu comme une représentation obscure de l'élément démoniaque et animal mentionné par le texte, souligné par le son du claquement d'un fouet. Puis il apparaît avec un corps d'homme, comme le permet sa fonction allégorique, semblable à celle qu'il occupe dans les fables de La Fontaine, et son assimilation au personnage du *trickster*. Le renard regarde vers l'avant, en une sorte de collusion provisoire avec le spectateur hors champ ; puis, entre les rideaux blancs, il contemple Molière gisant dans son lit. Ainsi il conjoint les figures de Dom Juan, du *trickster* démoniaque et de Sganarelle. Ce dernier observe les actions de Molière/Dom Juan en manifestant son attachement à l'ordre établi, mais aussi en complice de ses machinations.

Dans un tel contexte, on peut assimiler Molière au *trickster* démoniaque et masqué qui peut lui-même devenir une victime¹². Le fait que le renard observe Molière peut être interprété de diverses façons qui impliquent, comme la position de Sganarelle, à la fois

le rejet de l'hérésie et le recours à l'alternative carnavalesque perturbatrice qu'il propose. Ainsi l'hérésie est-elle non seulement religieuse et sociale, mais elle se trouve en outre assimilée à la figure du créateur, en particulier le créateur comique. L'acte de création, cependant, n'est pas nihiliste, il offre une vérité alternative. C'est un acte de liberté qu'exprime aussi le sens étymologique du mot hérésie, puisque *haireisis* veut dire «choix» en grec. Galilée, dont les découvertes n'auraient pas été possibles n'eût été de son «hérésie», est aussi en rapport avec ce thème. La création semble faire concurrence aux vérités cosmiques ou même à la Création elle-même. Ainsi le créateur/Molière se trouve-t-il placé entre la sphère démoniaque et la sphère céleste, entre le blanc et le noir (ceux, par exemple, des figures de la *commedia dell'arte*), «Entre ange et bête» (intertitre de la section 1).

Le lien entre les deux types d'annihilation – la mort et l'hérésie – est établi très clairement par l'image du feu. Le feu de l'enfer qui attend l'hérétique est aussi le feu de sa vie, une force dionysiaque dont la nature dévastatrice peut être assimilée, dans l'œuvre de Wilson, à l'acte de création.

LA VACUITÉ

Dans l'œuvre de Wilson, l'annihilation se manifeste non seulement par les images de mort et d'hérésie, mais aussi par l'acte qui consiste à réduire l'existence à un rien, physiquement et mentalement, par la vacuité. La vacuité n'attribue pas l'acte de création à la présence de la mort ou du créateur démoniaque, mais à leur absence. Le fauteuil vide est non seulement une métonymie de Molière, mais aussi une métaphore de la création comme annihilation. En un sens, le fauteuil placé dans le carré blanc peut lui aussi être perçu comme une scène. Il sert de support à tout le potentiel d'images qu'éveillent la mémoire ou le théâtre. Comme l'imagination telle que la décrit Sartre, l'existence du monde y semble niée, au profit de la fraîcheur et de l'autonomie de l'image qui surgit dans la conscience¹³. La séquence du clavecin avec la femme et l'enfant peut, elle aussi,

être perçue de cette façon. Par une sorte de miracle – qui rattache peut-être aussi la création moliéresque à l'esprit poétique de sa mère –, on voit l'instrument jouer tout seul, ne nous laissant apparemment que la musique, alors qu'en fait celle-ci est produite par un interprète invisible¹⁴.

Quoi qu'il en soit, l'image du fauteuil pris dans une cage de verre non seulement fait apparaître le sujet, mais l'assimile à l'objet en les rattachant tous deux à la vacuité, au vide. Elle offre non seulement une représentation de Molière mais un objet de musée, presque un fétiche. Comme la médiation de l'objectif de la caméra, la cage de verre nous sépare de l'objet. Le bruit du verre qui se brise demeure une option non réalisée dont la présence se limite à la bande-son. Ce bruit se rattache également à l'apparition, derrière la vitre de la cage, du médecin moderne dont l'accès à son patient reste bloqué et médiatisé.

La mort, l'hérésie et la vacuité décrivent donc l'acte de création comme un acte d'annihilation – essentiellement l'annihilation du sujet mais aussi la négation de la réalité de l'objet. Tous ces éléments se trouvent reliés de bien des façons: par exemple, lorsqu'on voit le père de Molière – qui peut être interprété comme une représentation de Molière lui-même – en train de cirer le cuir du fauteuil et que l'on entend la phrase «Father, I am dying» (section 5). La signification de cette phrase est multiple: le besoin paternel d'assurer sa descendance dans la pratique de la tapisserie implique un arrêt de mort pour Molière, mais la mort peut aussi être interprétée comme la destruction et la vacuité liées à l'homme-théâtre qu'est Molière, et l'action du père peut alors être interprétée comme une tentative désespérée de les ramener à la vie. Le feu qui dévore les chaises représente un pouvoir à la fois destructeur et créateur, qui connote non seulement l'hérésie mais renvoie, en outre, au statut d'inexistence attribué à la fois au sujet et à l'objet. Le lien entre la mort, l'hérésie et la vacuité est à nouveau visible dans la scène du tombeau où Molière descend dans des flammes semblables à celles qui englobent Dom Juan, non pas couché comme

un mort mais sur ses pieds – un autre rappel métaphorique de la vivacité de Molière. Puis la tombe se referme lentement, le « mort-vivant » qu'est le créateur/l'hérétique disparaît, et il ne reste plus qu'une dernière allusion à la scène blanche qui autrement resterait vide: la pierre tombale.

NOTES

1. « One can free-associate all these parts in multiple ways. There are no definite ways to link up the various images, sounds and other pieces of information. There are an infinite number of possibilities. It is a space in which we hear and see and experience, and then we make associations ». Cf. « Robert Wilson and Umberto Eco: A Conversation », *Performing Arts Journal* 43, 1993, p. 89.
2. « [Wilson's plays'] structure is musical in the sense that the action is an architectural arrangement of sounds, words and movements, in which images are restated or varied to form thematic motifs ». Cf. C. Innes, *Avant Garde Theater*, London & New York, Routledge, 1993, p. 202.
3. C. G. Jung, *The Psychology of Literature*, chap. 2 « The Artist », New York, Harcourt Brace, 1933.
4. M. Boulgakov, *Le Roman de Monsieur de Molière*, trad. du russe par M. Pétris, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 189-190.
5. Boulgakov fait de La Grange le mémorialiste de la troupe depuis qu'il s'y est joint en 1659: il est le témoin qui enregistre les événements marquants de la vie de la troupe (*ibid.*, p. 123-124).
6. En français dans le texte. Dorénavant tous les termes en italiques, sauf ceux qui sont dans une langue étrangère, indiqueront cette particularité du texte original (N.D.T.).

7. Boulgakov, *op. cit.*, p. 14.
8. J. Linders, « Molière ± Müller », *Performance Research*, vol. 1, n° 2, 1996, p. 93.
9. H. Müller, *Hamlet Machine*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.
10. « [...] as soon as montage intervenes [...] the present becomes the past [...]. It is thanks to death that our lives become expressive. Montage thus accomplishes for the material of film [...] what death accomplishes for live ». Cf. P. P. Pasolini, « Observations on the Long Take », *October* 13, 1990, p. 5-6 (traduction de J.-P. Vidal).
11. R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), dans *Œuvres Complètes*, tome III, 1974-1980, Paris, Éd. du Seuil, 1995, p. 1118.
12. Boulgakov établit un lien direct entre Molière, la philosophie épicurienne et la nouvelle science de son époque en décrivant ses études avec Pierre Gassendi qui fut lui-même accusé d'hérésie. La Fontaine fut aussi de ses élèves (*ibid.*, p. 44-49).
13. Cf. J.-P. Sartre, *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.
14. Cette séquence semble former une variation sur une anecdote racontée par Boulgakov et dans laquelle Molière et l'enfant Baron se rencontrent pour la première fois, ce dernier jouant en secret sur le clavecin « magique » présenté au roi (*ibid.*, p. 217-220).

UN CHANT LA MORT DE MÜLLIÈRE OU À QUOI RESSEMBLE UN CHANT DU CYGNE DU CYGNE

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

DROR HARARI

Dans le texte qui suit, je me propose de soumettre au lecteur quelques idées troublantes qui m'ont hanté pendant tout le visionnement de *La Mort de Molière*¹, dernière œuvre produite en collaboration par le duo Wilson-Müller. Je crois important de souligner dès maintenant que ces incertitudes (qui n'ont pas encore atteint le confortable statut d'hypothèses) représentent ma réaction à quelques-uns seulement des «nœuds»² qui tissent le véritable *patchwork* qu'est cette œuvre. Je n'ai nullement l'intention de proposer une solution d'ensemble à ce qui se présente comme une énigme soigneusement construite, une mystérieuse manifestation de création hybride, et je ne crois pas non plus qu'une telle entreprise soit souhaitable. Les efforts entrepris pour essayer de convenir d'une stratégie méthodologique avec laquelle affronter cette complexité de contenu et de texture ont fini par me faire prendre conscience que, devant une telle œuvre, la meilleure stratégie consistait peut-être à utiliser autant de tactiques différentes que possible, une option qui fait écho à la vieille croyance sceptique de Nietzsche, selon laquelle plus nous serons capables de porter de regards, de regards différents, sur la même chose, plus complet sera notre concept de cette chose (1994). Ici, cependant, je suis davantage poussé par le soupçon que par le scepticisme.

* * *

On peut soutenir que les œuvres de Robert Wilson et Heiner Müller forment un champ culturel autosuffisant, bien identifié, cartographié et répertorié. Comme tel, chacun produit de plein droit ce que Barthes, dans *La Chambre claire* (1980), appelle un «*studium*», c'est-à-dire que Wilson, tout comme Müller, suscitent un certain horizon d'attentes basé principalement sur la familiarité que j'ai avec plusieurs de leurs productions, interviews, textes et essais. Ce savoir (filtré par le discours savant) permet de s'orienter (ou de se désorienter) dans cet espace de création.

Pourtant, dans *La Mort de Molière*, je crois identifier, à côté des voies balisées (et fort fréquentées par d'autres), d'autres traces (laissées inconsciemment) qui témoignent de la présence de ce que Barthes appelle un «*punctum*»: «[un élément]

qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer» (*ibid.*, p. 49). Il y a dans cette œuvre quelque chose qui vient troubler l'apparente transparence discursive du «*studium*» et oblige d'y revenir «voir». Ce «*punctum*» disruptif fait que l'œuvre agit par les pensées dérangeantes et douloureuses qu'elle suscite. La plus troublante de ces pensées prend la forme d'une série de questions: se peut-il qu'une image artistique de Molière à l'agonie se change en une *imago* (l'origine étymologique latine du mot «image», avec son sens spécifique de «masque mortuaire») cachant le visage de quelqu'un d'autre? Ou, pour le dire plus crûment, se peut-il que la description quasi biographique de la mort de Molière devienne un bricolage d'images composant l'*autobiographie* d'un autre mourant (*réel*, celui-là) qui n'est pas Molière? Et si c'est bien le cas, serait-il faux de prétendre que cette création artistique est soit une élogie, soit une épitaphe? Bien des raisons valables permettraient de mettre un nom sur cette épitaphe, mais je préfère ici tracer les voies performatives de son inscription différée.

*Voulez-vous que je parle de moi Moi qui
De qui est-il question quand
Il est question de moi Qui est ce Moi*

(Müller, 1990, section 10)

* * *

La Mort de Molière est une œuvre fragmentée, autoreprésentative et à multiples niveaux, dans laquelle sont entre-tissés plusieurs dispositifs autocadrants et divers ordres de représentation. Les mécanismes réflexifs (à la fois textuels et visuels) minent et problématisent de façon signifiante les relations traditionnelles entre le sujet et l'objet (par exemple, Galilée et les étoiles, le médecin et les symptômes, le créateur et sa création), offrant ainsi des lectures complexes qui vont bien au delà de ce qui semble au premier abord le premier motif référentiel de l'œuvre, c'est-à-dire le récit de la mort de Molière.

Dès l'«exposition», Müller (le coauteur) dispose une trappe ontologique: «*Ce n'est pas un poème sur*

Molière», dit la première ligne du texte. Mais quelques lignes plus bas, cette affirmation s'inverse et l'on nous dit que «*c'est un poème sur Molière*». La contradiction interne qui marque la séquence d'ouverture vient compliquer encore davantage la lecture d'un passage comme celui-ci:

*Le poème observe un mourant au travail
Qui est appelé Molière Le poème n'est pas un film
Le film observe un acteur au travail
Qui représente un homme mourant appelé Molière*
(Müller, section 1)

Je soupçonne fort l'exposition de ne pas se borner à indiquer de nombreuses pistes de lectures possibles – tout en soulignant l'impossibilité pour la raison (du moins occidentale) de dénouer complètement ces «nœuds» indécidables –, mais de mettre aussi en place une autoréférence. Bien que Müller affirme sans équivoque qu'«on ne peut pas écrire un poème sur Molière» (*ibid.*), il nous prouve en fait le contraire. En écrivant un poème sur Molière (réalisant ainsi l'irréalisable), il semble être le seul qui puisse connaître l'issue du labyrinthe ontologique qu'il a lui-même créé. Il s'agit là, incidemment, de la première manifestation reconnaissable d'une relation elliptique entre le véritable Auteur de cette pièce et le personnage de Molière (l'Auteur référentiel). Par «relation elliptique», j'entends le fait que cette pièce offre (au moins) deux foyers, dont l'un (Molière) est plus ou moins clairement identifié, alors que l'autre (sur les traces duquel je suis lancé ici) préfère garder l'anonymat. Malheureusement Molière, l'Auteur et le seul qui en principe connaisse la vérité sur sa propre vie et sa création, est en train de mourir. Il semble qu'ainsi l'on nous abandonne dans le labyrinthe, sans carte ni réponses à propos de l'énigme Molière comme de la compréhension de la vidéo qui apparemment porte *sur* lui. L'Auteur nous donne une leçon (métaphysique) particulièrement dérangeante: «Le résultat / Dépend d'autres circonstances / Que le cours des étoiles». Ainsi la confusion et l'obscurité ne seraient pas un état provisoire auquel succéderait une phase de résolution. Quel soulagement!

Un autre «nœud» tient au fait qu'ici, à la différence des modes traditionnels de la représentation théâtrale, nous ne sommes pas tout à fait en train de regarder quelqu'un qui représente Molière. Nous sommes plutôt conscients de l'autoreprésentation du Créateur-Wilson jouant Molière. Je pense qu'il s'agit là d'un des buts performatifs-discursifs poursuivis par la section 7 (celle du renard). Alors que presque tous les textes qui composent *La Mort de Molière* sont des fragments pris à ce qu'on pourrait appeler la littérature canonique (Plutarque, Shakespeare, Kafka, Marlowe, Molière), la section 7 offre une aberration. Elle présente en effet une lettre personnelle écrite par le critique de danse Edwin Denby, dans laquelle celui-ci suggère à son ami Wilson des façons de soigner sa toux. Ce registre consciemment autobiographique, qui s'ouvre de façon tout à fait intime par un «Cher Bob», met en scène et nous rappelle à la fois l'acteur-Créateur qui joue le rôle de Molière. Il sert ainsi de marqueur autoreprésentatif qui, dans une large mesure, mine les effets illusionnistes de l'«histoire» qui nous montre les derniers instants de Molière. À la lumière de cette autoréférentialité, nous voyons le Créateur-acteur-Wilson incarner l'objet de sa création (le personnage de Molière), dans et avec sa propre image, et ainsi, inévitablement, transcender son apparence au point d'atteindre un lieu situé au delà de la convention ou du faire-semblant artistique. Dans cette sphère où la distinction ténue entre le réel et l'imaginaire se trouve pratiquement effacée, nous pouvons être tentés de reconsidérer le(s) sujet(s) référentiel(s) de cette œuvre: est-ce Molière? Wilson ou Müller? Wilson et Müller? La figure du Créateur?

De plus, dans cette sphère «non représentationnelle» où la coupure ontologique séparant le «je» d'autrui et la vraie vie de l'art devient indistincte, les textes écrits par Müller (le co-Créateur) sont inévitablement suspectés de contenir implicitement des éléments autobiographiques. Et ce soupçon conduit sans doute à de fort troublantes interprétations, puisque «*Le poème observe un mourant au travail*» (section 1):

Father, I am dying.
Father, I am dying.
Father, I am dying.
Father, I am dying.
Father, I am dying.
Father, I am dying. (section 5)

S'attacher au pouvoir performatif de l'«exposition» et de la lettre de Denby permet d'indiquer que des mécanismes d'autocadrages sont ici à l'œuvre. Ces mécanismes attirent l'attention sur ce qui semble opérer sous la surface (du faire-semblant, de l'illusion, du signe). J'entr'aperçois le dispositif caché qui l'anime: par exemple les membres de la figure indistincte qui manipule le portrait incliné de Molière, les yeux de l'acteur derrière le masque du renard, le petit enfant qui se cache sous le clavecin. Je deviens même conscient de la main frénétique qui manipule la caméra.

On soupçonne dans une présence absente de se servir de l'identité de Molière, de son image, pour parler d'elle-même. Le personnage de Molière devient le médium vivant d'une présence non présente, invisible et pourtant réelle. Je veux dire par là que si Wilson joue effectivement quelqu'un d'autre que lui-même, cet autre référentiel est quelqu'un qui n'est pas Molière.

En termes techniques, je dirai que c'est comme si quelqu'un avait «violé» les lois du signe (stratégie rhétorique que l'on qualifie conventionnellement de «métaphorique» ou «elliptique», cf. Rozik, 1992). Cet acte a en effet perturbé le délicat équilibre qui conventionnellement unit le signe à son référent en permettant aux Créateurs de prendre le contrôle du signe et de le manipuler. Il s'agit là, comme nous l'apprennent certaines mythologies (et l'Art en général), du pouvoir sans partage qu'ont Dieu (les dieux) et le (les) *Trickster(s)* de déconstruire l'ordre des Choses, de manipuler les signes, en rendant leurs pouvoirs parfaitement incompréhensibles et/ou invisibles. Cette notion est illustrée par une courte séquence où l'on voit des chaises en feu mais qui ne semblent pas se consumer. Cette image fait venir à

l'esprit l'épisode du «buisson ardent» raconté dans l'Ancien Testament, qui comprend trois des éléments nécessaires à une scène de miracle: le «signe énigmatique», le spectateur confus, et la *voix off*.

Il pourrait être intéressant à ce stade de faire intervenir un autre «nœud» particulièrement intrigant. Alors que Wilson incarne – ou, pour le dire différemment, signifie avec son propre corps – l'image de quelqu'un d'autre, Müller, lui, (dés)incarne la *voix off* et l'autorité qu'elle a malgré son enrouement. Compte tenu des mécanismes autoreprésentatifs qui opèrent dans cette œuvre, notre perception de la présence visuelle de Wilson oscille constamment entre une acceptation de l'univers référentiel et sa «dénégation» consciente (cf. Ubersfeld, cité dans Alter, 1990: 63). Wilson n'est pas lui-même (il «est» Molière), mais il n'est pas non plus un autre³. On ne peut pas dire, au contraire, que la voix de Müller représente, dans le contexte de l'univers fictionnel (cf. Rozik, 1992) de *La Mort de Molière*, autre chose qu'elle-même, d'où sa présence. La voix qui, comme le dit Durand, «est inextricablement liée au corps» (1977: 101), rend l'absence du corps de Müller très présente. Elle présente l'irreprésentable.

De mon point de vue, le(s) champ(s) référentiel(s) de «Molière mourant» – qu'on le lise littéralement comme tel, ou de façon allégorique comme une allusion à une autre signification métaphysique (et les deux représentent sans conteste des options raisonnables) –, n'est qu'un leurre. Bien qu'il puisse être un référent en soi («montrer la mort d'un héros national dans un théâtre national», Linders, 1996: 93), il fonctionne plus comme un symptôme ou comme «le contenu manifeste d'un rêve». Dans ce cas-ci, ajouterai-je, ma position en tant qu'interprète est encore plus problématique que celle de Freud recherchant les mécanismes du «travail du rêve» (pour atteindre l'inatteignable origine inconsciente, son «contenu latent», cf. Freud, 1960: 277-309). Je connais, en effet, tous les détails du «rêve». Je découvre lentement ses mécanismes. Mais le rêveur a choisi de rester non présent, non identifié, non connu. C'est sans doute pourquoi le personnage du

médecin moderne est montré perplexe et désorienté quand il examine le fauteuil vide. Après tout, le sujet de son auscultation est absent. Il n'a laissé que les symptômes de sa présence absente.

* * *

Quand je prends en considération tous les «nœuds» mentionnés ci-dessus – la dimension non illusionniste, les mécanismes autoreprésentatifs, le recours à un matériau autobiographique (la lettre de Denby, les propres écrits de Müller), la voix désincarnée et le déconstructeur/manipulateur absent qui se sert de l'image de Molière mourant (son masque mortuaire) pour parler de lui-même –, j'ai peur que l'œuvre ne mette en cause un sujet réel en train de mourir. En un sens, comme le souligne Blau, le *performer* est toujours en train d'imaginer sa propre mort. Il peut la projeter dans le futur comme un renvoi mais, comme le souvenir, elle semble venir d'en arrière, comme si elle avait déjà eu lieu (1990).

Ce sujet tient ici un rôle performatif et (in)consciemment, peut-être même théâtralement, il prépare, «comme si elle avait déjà eu lieu», sa propre disparition de la scène de ce monde. Comme s'il savait (consciemment ou non) que ce sera là son chant du cygne.

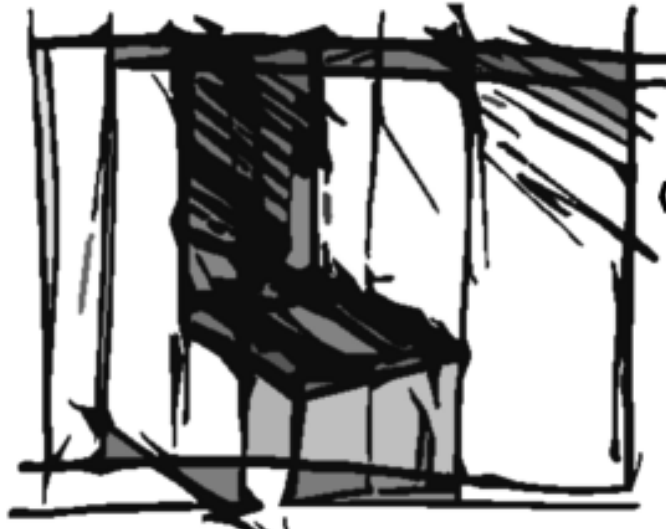
DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DONT
(Müller, section 10)

NOTES

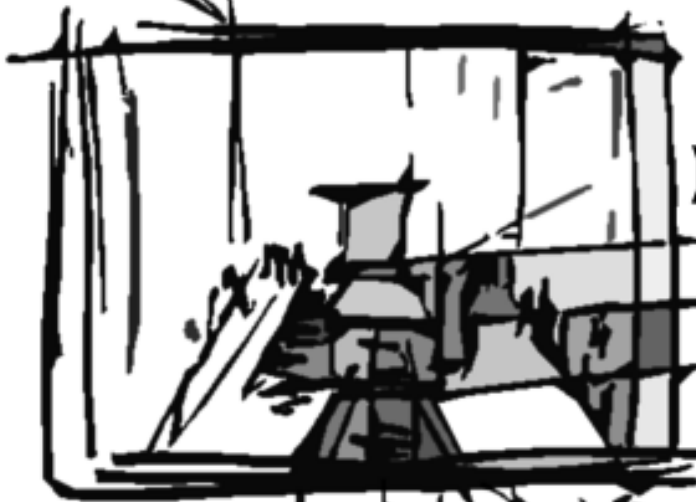
1. La version de référence ici est celle de la vidéo allemande à laquelle Müller a prêté sa voix (cf. Linders, 1996 : 93-95)
2. Il s'agit de ces moments d'intensité dans une représentation qui, si l'on en croit Barba (1990), ne représentent pas nécessairement des moments de résolution mais plutôt attirent l'attention du spectateur et l'incitent à « poser des questions quant à la signification » (p. 97).
3. Comme je l'ai déjà indiqué plus haut, Müller attire l'attention sur cette ambiguïté dans l'« exposition », à la fois par le fait que « le film observe un acteur au travail » et par l'idée que le poème est écrit *sur* Molière.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALTER, J. [1990] : *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- BARBA, E. [1990] : « Four Spectators », *The Drama Review*, n° 1.
- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, « Cahiers du cinéma ».
- BLAU, H. [1990] : « Universals of Performance; or Amortizing Play », dans *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, sous la dir. de W. Appel et R. Schechner, C.U.P.
- DURAND, R. [1977] : « The Disposition of the Voice », dans *Performance in Postmodern Culture*, sous la dir. de M. Benamou et C. Caramello, Coda Press.
- FREUD, S. [1960] : *The Interpretation of Dreams*, textes traduits et rassemblés par J. Strachey, Basic Books Pub.
- LINDERS, J. [1996] : « Molière ± Müller », *Performance Research*, vol. 1, n° 2, 93-95.
- MÜLLER, H. [1996] : « Texts for *The Death of Molière* », *Performance Research*, vol. 1, n° 2, 96-103 ;
- [1990] : « Paysages avec Argonautes », dans *Germania Mort à Berlin*, Paris, Éd. de Minuit.
- NIETZSCHE, F. [1994] : *On the Genealogy of Morality*, sous la dir. de K. Ansell-Pearson, trad. de C. Diethe, C.U.P.
- ROZIK, E. [1992] : *The Language of Theatre*, University of Glasgow.

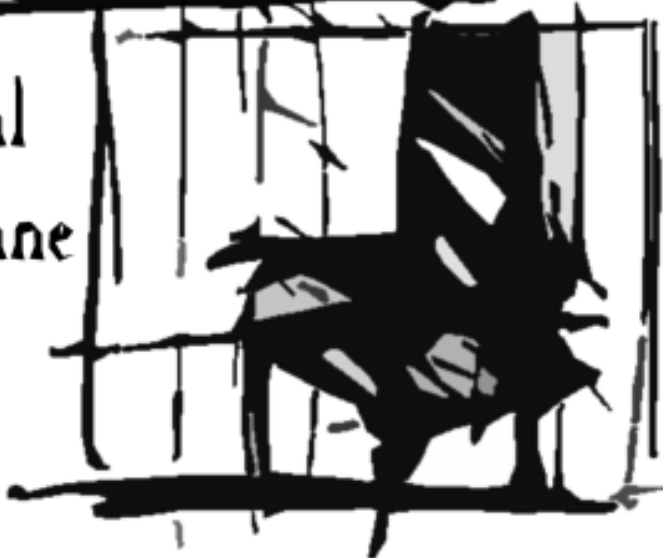


Le fauteuil
dans la vitrine



La pièce
plan général

Le fauteuil
dans la vitrine



Illustrations de Carol Dallaire à partir des croquis du *story board* de Robert Wilson.

AUTRE LANGUE – AUTRE VIDÉO?

AUTRE VIDÉO

REGULA BRUNNER

La vidéo *La Mort de Molière/Der Tod des Molière*¹, qui a été conçue comme coproduction internationale par-delà les frontières de langue et de culture, incite à se demander si l'utilisation de telle ou telle langue a une influence sur la perception de la vidéo. Avec *La Mort de Molière/Der Tod des Molière*, il ne s'agit cependant pas de la traduction d'une version originale monolingue en une autre langue, mais plutôt de versions parallèles de la même vidéo en deux langues différentes. Les extraits de texte qui ont été compilés par Heiner Müller et Jan Linders proviennent, à parts égales, d'œuvres d'origines française et allemande, principalement de Molière et Müller lui-même, sauf quelques passages en anglais et un en grec ancien, un autre en latin². Pour cette raison, ce n'est guère possible de considérer une des deux vidéos comme la version de référence. Exception faite d'une lettre d'Edwin Denby à Robert Wilson, les extraits anglais sont laissés en langue originale et dits/lus dans les deux versions par Robert Wilson lui-même. Le fait que les textes ont été parlés, enregistrés et inclus dans la vidéo après son découpage définitif pourrait être une raison supplémentaire pour ne pas les attribuer directement aux personnages dans l'image. C'est ainsi que surgit une distance étrange, l'impression d'une ambiance artificielle.

Les questions suivantes s'imposent: est-ce qu'à travers la langue la perception de la vidéo change? Est-ce que la vidéo génère des impressions différentes selon la langue utilisée? En quoi consistent ces impressions? Et à quoi faut-il les attribuer?

L'aspect matériel de la langue joue un rôle important et, pour cette raison, il semble utile de décrire cet élément de composition de la partition, avant d'analyser les différences entre les versions française et allemande. Les deux versions diffèrent d'un côté par les aspects temporels – pauses, vitesse et rythme –, qui contribuent essentiellement à l'intégration de la langue parmi les autres éléments de la partition – musique, bruits et images –, et, de l'autre côté, par les caractères – intonation, façon de parler et son de voix –, qui influencent la relation spectateur³-récitant-texte et la manière dont le texte sera perçu par l'auditoire.

FONCTION DE LA LANGUE

Du point de vue du contenu, la relation entre texte et image varie beaucoup selon les différentes parties de l'œuvre. Ainsi les intertitres – textes courts au

début de chaque section⁴ – ne se rapportent que vaguement à ce qui se passe dans l'image ou au sujet particulier⁵ de la section. Le récit de la dernière représentation du *Malade imaginaire* de Molière, en revanche, est un commentaire direct de l'image, et le dialogue des *Femmes savantes* illustre directement la scène entre les deux femmes près du lit de mort.

Puisque la langue n'est qu'un des différents éléments de la partition – comme les images, la musique, les bruits –, il ne suffit pas de considérer seulement la traduction du texte linguistique, mais il faut aussi étudier comment la langue est insérée dans un tissu composé si soigneusement. Cet entrelacement des éléments particuliers se perçoit très bien là où la transition de la langue parlée à la musique et aux bruits se fait sans heurt. Le fait qu'il y ait des bruits qui interrompent ou accompagnent le texte parlé crée un rapport plus étroit entre langue, musique et bruit, comme dans la deuxième séquence de la section cinq : « *Father, I am dying* ». Cette phrase est répétée cinq fois, chaque fois avec une intonation légèrement différente et après un long silence. Entre les phrases et un bruit de grattement dramatiquement intensifié, s'installe un dialogue. Finalement, un dernier « father » reste suspendu dans l'espace, rendant plus clair d'un côté l'insertion du texte dans la musique, et intensifiant de l'autre l'invocation du père. La langue ressort de la même façon comme élément musical quand la forme sonore des mots acquiert une autonomie par leur répétition ludique et quand leur fonction sémantique semble se dissoudre et s'évaporer⁶. Cela devient particulièrement clair quand, vers la fin de la scène de Madeleine et Armande, le texte, dit d'abord à l'envers et ensuite avec, comme bâillon, un scarabée dans la bouche, devient définitivement incompréhensible. Ainsi l'attention du spectateur passe du contenu à la forme sonore. Il naît un état de suspens de ce que le modèle habituel de la compréhension linguistique est ébranlé. Par cela on perd quasiment pied mais, en même temps, on s'ouvre à des sensations et à des interprétations nouvelles. On se sent peut-être soi-même touché physiquement quand le scarabée semble sortir en rampant de la bouche de la femme.

La combinaison ludique du texte, des bruits et de la musique est réglée très précisément et n'est à aucun moment laissée au hasard. Par exemple, la voix semble attendre exactement le choc du fauteuil de Molière qu'on pose dans le carré blanc. Ce choc fait ressortir la césure dans le texte (ou peut-être introduit-il plutôt la suite?) et souligne le caractère artificiel de l'œuvre d'art. Ce n'est pourtant pas toujours la langue qui est soutenue, renforcée ou structurée par les bruits; il s'agit plutôt d'un jeu où les éléments agissent alternativement les uns sur les autres.

TRADUCTION DES TEXTES

La traduction des textes français et allemands en l'autre langue est, dans la plupart des cas, très proche de l'original, surtout en ce qui concerne la syntaxe. Ce fait est d'abord frappant pour les textes de Heiner Müller (les intertitres, mais aussi l'ouverture et le texte final). Dans le deuxième paragraphe du récit que Grimarest, biographe de Molière, fait de la dernière représentation du *Malade imaginaire*, la traduction est beaucoup plus libre. Des phrases entières sont changées, éliminées ou remplacées. La traduction respecte le sens cependant et reproduit le caractère narratif du récit et les structures syntaxiques compliquées de la langue ancienne. Dans la section huit, les vers de Molière tirés des *Femmes savantes* sont également traduits très librement. Pour respecter la structure des vers, on a renoncé à une traduction littérale. En regard de la perception d'ensemble de la vidéo, la dynamique, le rythme et la vélocité du texte parlé sont, à cet endroit, au moins aussi importants que le sens littéral du contenu.

La structure rythmique de l'énonciation du texte est aussi significative que la traduction, vu qu'elle exprime, entre autres, le sous-texte de l'interprétation. Pausés, respirations et césures divisent souvent le texte exactement au même endroit dans les deux versions et créent, avec une précision étonnante, un même rythme. La narration d'un extrait du *Docteur de campagne* de Kafka, un monologue intérieur, en est une bonne illustration. Phrasé et intonation se ressemblent tellement dans les deux versions qu'ils

gènèrent à peine un autre sens. Seul le timbre des voix individuelles peut produire une différence.

Les bruits insérés dans le texte s'harmonisent avec la même précision dans les deux versions. Dans le court extrait du *Dom Juan*⁷ de Molière par exemple, les silences entre chaque injure sont remplis par différents bruits humains (toussotement, éternuement). Ceux-ci opèrent dans la partition un lien entre la musique et la langue, en intégrant les voix surtout comme élément musical. Comme les pauses, trop longues par rapport à l'usage courant, de tels bruits mettent l'accent sur l'aspect matériel de la langue. Le fait qu'ils occupent exactement le même espace dans les deux versions renforce leur fonction de structuration musicale.

La rapidité d'élocution varie selon la nature du texte. Les parties à caractère narratif vont de calme à mesurée, certains extraits sont artificiellement ralentis⁸, et les deux longs passages dans les sections *Madeleine et Armande* et *Mort* sont dits relativement vite et donnent même une légère impression de hâte. Et ceci de façon presque identique dans les deux versions.

Dans l'ouverture, dit par une voix d'enfant, des phrases courtes, séparées, marquent le rythme. La répétition «*Molière ist...*»/«*Molière c'est ...*», en début de ligne, souligne la régularité de cette structure. Ces énoncés concis et apodictiques sur Molière et sur la vidéo essaient de cerner le sujet choisi. La régularité due aux répétitions est rompue quand la structure des phrases ne coïncide plus avec celle des lignes, mais que certaines phrases commencent au milieu d'une ligne⁹. Certes, la manière de lire est semblable dans les deux versions, mais en français il y a en outre de courtes pauses, par exemple avant «*pets dorés*» et «*pénurie*». On dirait un enfant hésitant qui est en train d'apprendre à lire. Ce langage hésitant et la voix enfantine contribuent essentiellement à donner à ce passage une impression de douceur, de légèreté et de souplesse.

Malgré la grande concordance des versions, les pauses présentent des différences qui changent le sens et peuvent influencer la réception du message. Au

milieu de l'ouverture, par exemple, le déplacement d'une césure change la signification. La version allemande dit: «*Die Sterne kümmern sich nicht um den Zufall der Menschheit (césure), ein Experiment ...*». La version française: «*Les étoiles ne se soucient pas du hasard (césure) de l'humanité, une expérience ...*». En français, l'unité syntaxique «*du hasard de l'humanité*» est brisée par la césure et prend une autre valeur. L'importante rupture – la césure dure six secondes – attire l'attention du spectateur comme une accentuation inaccoutumée. En allemand, en revanche, les unités syntaxiques ont moins d'importance et on s'attache en premier lieu au contenu sémantique.

En général, ce dernier semble s'effacer devant l'aspect matériel de la langue (rythme et son), surtout quand on en joue. Tels éléments musicaux, répétitifs ressemblent aux motifs qu'on trouve partout dans la vidéo: le grillage, les «*hum*», le feu. La phrase «*Molière stirbt/Molière se meurt*», qui souvent conclut les intertitres, constitue un tel motif.

Donc, en ce qui concerne l'exactitude de la traduction, on pourrait comparer les deux versions à deux habits, taillés exactement selon le même patron mais faits de tissu de couleurs différentes. Quant à l'énonciation, c'est la même œuvre, même si chaque langue, par sa couleur propre, fait naître une impression différente. Par conséquent, on ne peut pas considérer une des deux versions comme version de référence.

Si la différence d'impression générale n'est guère liée à la traduction ou au rythme, sur quoi se fonde-t-elle donc? Quelle signification faut-il attribuer aux caractéristiques des voix, aux accents, à l'intonation?

SON ET MÉLODIE DE LA VOIX

Dans chacune des deux versions, les textes sont dits par cinq acteurs et actrices différents¹⁰. On reconnaît une voix de fille, les voix d'un homme jeune et d'un autre plus vieux, une voix de femme et, dans les passages en anglais, celle de Robert Wilson. Est-ce qu'il y a entre les deux versions, du point de vue de l'intonation, de l'intensité, des timbres de voix, des différences qui modifient la réception de la vidéo? Qu'est-ce qui est

exprimé par la manière de parler et par les caractéristiques individuelles de chacune des voix ?

Pour quelques-uns des longs textes, le spectateur relie naturellement la voix à un des personnages de l'image, soit à l'enfant, au médecin ou à Madeleine et Armande. D'autres passages du texte correspondent au contenu de l'image, sans que la voix de celui qui parle puisse être identifiée à un personnage présent. L'image que le spectateur se fait de ce narrateur invisible est alors laissée à sa fantaisie, mais elle est fortement influencée par le grain et l'intensité de la voix et par la manière de parler du personnage. Ainsi il se peut qu'on associe le récit de la dernière représentation du « *Malade imaginaire* » à un chroniqueur commentant ce qui se passe au plan de l'image. Le son de la voix, la manière de parler traduisent évidemment une relation au texte, voire une prise de position, et influencent la façon dont le spectateur perçoit le texte.

Ainsi, dans l'intertitre de la deuxième section, *Colbert, Racine et le Roi*¹¹, la différence entre les deux versions vient de la plus ou moins grande proximité que chaque acteur entretient vis-à-vis du texte. Dans la version française, cette partie est dite d'une voix douce et sonore et les phrases sont davantage liées qu'en allemand. Dans la voix de celui qui parle en français, on peut entendre une participation plus intense au texte. Cela ressort très clairement quand elle dit *Qu'est-ce que c'est, l'argent?* La question semble s'adresser directement à quelqu'un. La voix laisse transparaître une familiarité légèrement conspiratrice qui vise plus directement le niveau sensuel-émotionnel du spectateur. Le langage partout neutre et régulier de la version allemande, sans variation d'intensité et sans expression vocale spécifique, révèle une plus grande distance de l'acteur vis-à-vis le texte. Ce dernier se situe plutôt à un niveau rationnel et philosophique, ce qui maintient aussi chez le spectateur une distance intérieure. Il y a là un refus d'interpréter¹². Le rapport de l'acteur au texte opère donc comme une espèce de filtre qui détermine ou influence la réception du spectateur, alors que le lien avec l'image reste plutôt abstrait.

Si on revient à la question *Qu'est-ce que c'est, l'argent?*, celle-ci gagne en signification à cause de

l'intonation. La voix exprime une attitude vis-à-vis de l'argent qu'on pourrait interpréter comme de la méfiance, de l'ironie ou de la moquerie. Tout à coup une trace d'humanité et de quotidienneté vient rompre un instant l'esthétique rigide de la composition et crée un contraste intéressant¹³ (microcosmos *versus* macrocosmos). En proposant ce sous-texte, l'acteur se fait reconnaître à la fois comme individu et comme personnage du texte.

L'impression du spectateur est en plus très influencée par la ligne de tension (dynamique et intensité) tracée par le cours de l'énergie. L'extrait du *Dom Juan*¹⁴ de Molière montrant un éclat de colère en est un bon exemple. Dans la version allemande, l'intensité de l'irritation est interrompue par la longueur peu naturelle des pauses (3 à 7 secondes). L'acteur reprend chaque fois le fil par une nouvelle injure, qui apparaît non pas comme la suite de la précédente, mais plutôt comme une nouvelle pensée. Quelques mots sont dits avec presque de la douceur (« *ein Häretiker* »), d'autres sont neutres ou relâchés (« *der sein Ohr...* ») et l'indignation apparaît comme forcée. Les pauses donnent l'impression d'avoir avant tout comme fonction d'insérer la langue dans le tissu musical. Le spectateur prenant ainsi conscience de la texture de la partition n'entre pas dans l'histoire.

Si, en revanche, comme dans la version française, la tension est maintenue, ou même renforcée, à travers le paragraphe entier et même pendant les pauses, le passage accède à un naturalisme qui rend la colère et l'indignation crédibles. On aperçoit le grand arc de la pensée qui y a présidé et on peut identifier celui qui parle comme un personnage. Le texte devient l'expression d'un état émotionnel qui se communique même à travers les pauses. Ces dernières ne sont ni du néant, ni du vide, mais créent un espace de tension continue. Le spectateur sait qu'il va se passer quelque chose, que quelque chose va arriver.

IMPACT DIFFÉRENT SUR LA RÉCEPTION

Bien que les différences décrites entre les deux versions soient minimales, à travers la langue et les voix la vidéo acquiert quasiment une coloration spécifique.

La version française crée une atmosphère agréable et chaleureuse, à l'instar de la lumière et de certains matériaux du décor. L'intimité, comparable à celle d'une musique de chambre, contraste avec la structure régulière et rigide de la partition. Elle permet au spectateur de se sentir davantage concerné; elle l'invite à s'investir avec ses émotions. Par contre, la manière de parler plus neutre et plus distancée de la version allemande s'intègre dans la structure rigide et esthétique de l'œuvre pour former une entité homogène. La langue ressort plus clairement comme un élément de la partition et amène les spectateurs à une perception moins sensible.

Ainsi chacune des deux versions souligne un aspect spécifique de la vidéo, d'un côté la rigueur esthétique et une distance, de l'autre la légèreté ludique et une participation plus grande du spectateur.

NOTES

1. Un film de Robert Wilson. Scénario: Robert Wilson, Philippe Chemin, Jan Linders. Musique: Philip Glass. Textes et sélection des textes: Heiner Müller. Production: La Sept/ARTE, Institut national de l'audiovisuel, France, Supervision et Club d'Investissement Media, France, 1994.
2. Le manuscrit (de travail) avec les sources a été publié dans *Performance Research*, vol. 1, n°2, 1996.
3. Bien qu'il s'agisse ici en premier lieu de la perception auditive, je vais par la suite utiliser le terme spectateur car l'impression auditive ne peut finalement pas être séparée de l'impression de l'image.
4. 1. Ouverture Heiner Müller
2. Colbert, Racine Heiner Müller, Jean Léonor le Gallois de Grimarest, Plutarch
and the King
3. Actors William Shakespeare, Molière
4. Doctor Franz Kafka
5. Father Heiner Müller, Lucrèce, Jean Léonor le Gallois de Grimarest
6. Child and Queen Matthäus von Collin/Franz Schubert
7. Fox Jean Arp, Edwin Denby
8. Madeleine and Armande Heiner Müller, Molière
9. Manuscripts Christopher Marlowe, Heiner Müller
10. Death Heiner Müller
(selon *Performance Research*, vol. 1, n°2, 1996.
5. C'est le cas surtout pour les intertitres des sections 2 («Colbert l'homme des finances...»), 5 («J'aimerais que mon père ait été un requin...») et 7 («Où

dort mon renard en hiver...»). Ces intertitres finissent souvent par la phrase «Molière se meurt»/«Molière stirbt», qui apparaît aussi dans un autre contexte et qui, tel un motif musical, fournit à la vidéo son fil rouge.

6. Section 3: «en véritable bête brute, brute, brute ...» ou section 8:

«voulant qu'on vous seconde Non, Non, Non, Non ...»

7. Un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni ciel, ni enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, brute, brute, brute, un pourceau d'Epicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances chrétiennes qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons [...] un épouseur à toutes mains.

Einen Tollwütigen, einen Hund, einen Teufel, einen Türken, einen Häretiker, der weder Himmel, Hölle noch Werwolf glaubt, der dieses Leben lebt, wie ein wahres, rohes Vieh, Vieh, Vieh, ein epikureisches Schwein, ein Sardanaöl, der sein Ohr allen christlichen Vorhaltungen sperrt, die man ihm machen kann, und alls was wir glauben ein Gespinst nennt. Eine Heirater-Bestie (section 3, acte 1, scène 1).

8. Par exemple la section 1, «Galilée observe les étoiles. ...» et la section 3, «un enragé, un chien, ...»

9.

<p>Ce n'est pas un poème sur Molière On ne peut pas écrire un poème sur Molière Molière n'est pas un sujet de poésie Molière c'est un objet pour la médecine Molière c'est la puanteur de Versailles Le siècle des pots de chambre La Cour Chie dans les jardins verts géométriques Molière ce sont les / pets dorés du roi soleil Molière c'est l'odeur de sueur des comédies-ballets Molière c'est la comédie La mère de sa dernière femme Était sa première La France est une seule famille / Molière c'est la / PÉNURIE un mot de l'ancienne histoire Molière c'est la naissance de la / comédie venant de l'esprit De dégoût / Molière c'est une danse Sur une petite scène parmi les poignards affûtés du clergé Ce n'est pas un poème sur Molière...</p>	<p>Das ist kein Gedicht über Molière Über Molière kann man kein Gedicht schreiben Molière ist kein poetischer Gegenstand Molière ist ein Objekt der Medizin / (pause de 4sec. env.) Molière das ist der Gestank von Versailles Im Jahrhundert der Nachtöpfe Der Hof Scheisst in den Parkanlagen im geometrischen Grün Molière das sind die vergoldeten Fürze des Sonnenkönigs Molière das ist der Schweissgeruch der Ballettkomödien Molière das ist die Komödie Die Mutter seiner letzten Frau War seine erste Frankreich ist eine Familie. / Molière das ist die Geldnot ein Wort aus der alten Geschichte Molière das ist die Geburt der Komödie aus dem Geist / Des Ekels Molière das ist ein Tanz Auf kleiner Bühne zwischen den offenen Messern des Klerus Das ist kein Gedicht über Molière...</p>
---	---

10. Dans la version allemande: Hanna Baumann, Georg Bonn, Margarita Broich, Heiner Müller, Robert Wilson; dans la version française: Samy Frey, Bulle Ogier, Jeanne Chemin, Philippe Chemin, Robert Wilson.

11. Colbert l'homme des finances. Qu'est-ce que c'est, l'argent? Il colonise, par exemple, les Indiens. Les Indiens sont des animaux avec une peau rouge et une station debout. Avec leurs pattes de devant, quand on ne les met pas à la chaîne, ils tuent. Molière se meurt.

Colbert der Mann der Finanzen. Was ist das, Geld? Es kolonisiert zum Beispiel Indianer. Indianer sind rothäutige Tiere mit aufrechtem Gang. Mit den Vorderbeinen, wenn man sie nicht in Ketten legt, töten sie. Molière stirbt.

12. Robert Wilson sur Heiner Müller: «Heiner refuses to interpret his own work and I like that.» (Wilson, R. [1987] interviewé par *Der Spiegel*: «Hear, See, Act», dans P. Pavis [sous la dir.], *The Intercultural Performance Reader*, Londres, 1996, p. 102)

13. Il y a aussi des moments semblables au niveau de l'image, par exemple quand le médecin, après l'examen de l'urine, regarde vers la sœur qui, près de la fenêtre, l'a observé et qui se détourne sous son regard. Cette allusion à une communication non verbale exprime un humour subtil et rompt le jeu généralement très distancé.

14. Voir note 5.



La Mort de Molière de Robert Wilson. Photo INA.

INTERTEXTUALITÉ

INTERTEXTUALITÉ ET DÉCONSTRUCTION

DÉCONSTRUCTION

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

ELI ROZIK

L'architecture de *La Mort de Molière*¹ repose sur plusieurs séquences visant à convoquer une image de Molière mourant. Mais loin de créer une image d'ensemble de l'illustre dramaturge sur ses derniers jours, ces séquences au contraire la défont sans cesse. Le dernier chapitre de la vie de Molière, de son bio-texte – telle que nous la révèle l'immense corps de biographies et de livres d'histoire qui depuis des siècles ont répandu l'image d'un critique des vices de la société – est ici travaillé d'une série de contrastes sous forme de relations intertextuelles qui œuvrent à déconstruire l'image bien établie que la culture nous a léguée.

Je me propose, dans cet article, de mettre l'accent sur le rôle crucial des relations intertextuelles entre la vidéo et les propres comédies de Molière, principalement *Le Malade imaginaire*, *Dom Juan* et *Le Tartuffe*. J'ai l'intention en particulier d'insister sur l'importance des indicateurs non verbaux qui montrent ces relations. Je travaillerai, en l'occurrence, à partir de la définition suivante, de ce que j'appelle un « indicateur non verbal » : toute « image » visuelle ou auditive qui rappelle un texte connu et introduit des éléments sémantiques, dénotatifs et/ou connotatifs, qui exercent une fonction bien précise dans la structure d'ensemble et la signification générale de l'univers fictif décrit par un texte.

LE MALADE IMAGINAIRE

L'image visuelle de Molière gisant dans son lit introduit en intertexte *Le Malade imaginaire*² dans la mesure où elle forme une réplique visuelle de l'image typique d'Argan dans la scène d'ouverture de nombre de mises en scène de cette comédie. Comme, d'après les indications scéniques du dramaturge lui-même, Argan devrait être plutôt assis dans un fauteuil, éventuellement celui qui est conservé sous verre dans le foyer de la Comédie-Française, l'image visuelle de cette célèbre relique présentée dans la vidéo devrait également être perçue comme un indicateur non verbal de cette relation intertextuelle. Ces images agissent ainsi de façon synonymique comme des allusions à la fois au *Malade imaginaire* et au bio-texte de Molière, en tant qu'auteur et acteur qui créa et joua le rôle de l'hypocondriaque. Comme il était lui-même vraiment malade et atteint à ce moment-là de la maladie qui devait l'emporter tandis qu'il jouait ce rôle, ces images rendent incertaine la frontière entre le texte artistique et le bio-texte.

Grimarest nous a transmis l'anecdote de l'effondrement de Molière au cours de la troisième représentation de la pièce, où il fut saisi de convulsions en prononçant le mot «*juro*» (p. 458) qui fait partie de la parodie de la cérémonie en latin au cours de laquelle les nouveaux médecins prononcent le serment d'Hippocrate. L'image visuelle des convulsions et de l'hémorragie subies par Molière forme ainsi un indicateur non verbal supplémentaire de cette relation intertextuelle. Il se peut que Molière ait tenu le rôle d'Argan parce qu'il éprouvait certaines affinités avec le personnage. Son effondrement sur scène, en jouant le rôle, et finalement la mort qui s'en est suivie, plaident en faveur de cette intuition. En jouant le rôle parodique d'un docteur, Toinette pourrait bien venir souligner le parallélisme entre la vie et la fiction lorsqu'elle déclare qu'Argan souffre d'une affection pulmonaire (III, x), diagnostic que confirment les *crachements de sang*³ réels de Molière.

On peut aussi attribuer cette analogie à l'intuition qu'aurait eue Molière d'avoir produit avec ce personnage d'hypocondriaque une projection et une métaphore comique de lui-même et qu'en jouant le rôle d'Argan il se désignait lui-même comme l'objet du procès métaphorique. Cette relation trouve son écho et même se renforce dans le fait que Wilson joue le rôle de Molière. De plus, en concevant le personnage d'Argan et en le jouant, Molière montre qu'il est parvenu à dissoudre dans l'humour ses propres angoisses quant à la maladie et la mort : «Molière c'est la naissance de la comédie venant de l'esprit / De dégoût» (section 1). Ce mécanisme devrait être envisagé comme la fonction la plus profonde et la plus importante de la comédie.

L'ironie s'exerce à l'endroit de Molière qui, ayant ri de la crainte de la mort, est lui-même vraiment en train de mourir. Dans le texte de Kafka cité à la section 4, quand l'enfant supplie qu'on le sauve, le docteur se plaint : «Ils exigent toujours l'impossible du médecin [...] le médecin doit tout faire de sa main légère de chirurgien». Un tel commentaire contraste avec le sous-texte des comédies de Molière et reflète une humilité fort raisonnable ainsi qu'une conscience aiguë des limites de la médecine. Ironiquement,

l'effondrement de Molière en scène, au moment même où il va prêter le serment qu'il tourne en dérision, devient une sorte de vengeance divine qui s'exerce sur l'homme qui s'est moqué à la fois des craintes infondées de l'hypocondriaque et des prétentions des médecins.

Le motif de la crainte de la maladie et de la mort introduit par l'hypocondriaque sous-tend plusieurs des textes cités dans l'œuvre de Wilson : l'attribution par Plutarque de la mort de Sylla à une prolifération de poux (section 2); Kafka décrivant la mort d'un enfant produite par d'énormes vers infestant sa peau (section 4); Mattäus von Collin évoquant la mort d'une reine aux mains de son amant nain (section 6); et la description que fait Ernest Hemingway des souffrances des soldats italiens déchiquetés à mort par des vautours, en Éthiopie (section 10). Toutes ces histoires ont en commun d'illustrer le motif de «la vie humaine anéantie par des espèces inférieures», telles les poux, les vers et les vautours. Le nain introduit le thème de la beauté annihilée par la laideur et la difformité. La lettre d'Edwin Denby ajoute à cela le traitement ironique de la toux utilisée pour éloigner les démons et la mort (section 7). Tous ces textes viennent appuyer les mots de Müller – «Un lambeau de Shakespeare/Au paradis des bactéries» –, qui reflètent le paradoxe de l'annihilation du plus grand esprit (Shakespeare) par les formes de vie les plus basses (les bactéries).

Comme Shakespeare, Molière est lui aussi dévoré par des «bactéries» qui, comme les poux, les vers et les vautours, ne sont pas seulement des agents de la mort mais aussi des symboles de désintégration. De plus, dans un contexte de «bactéries», la métaphore du «paradis» (qui devrait être comprise comme une vie totalement immergée dans l'ordre de la nature, c'est-à-dire privée de conscience humaine) crée un contraste elliptique avec l'accomplissement spirituel, qui devient ainsi une métonymie implicite de l'enfer.

Contrastant avec les autres personnages qui sont vêtus de costumes d'époque, le docteur porte une blouse blanche moderne. Cette exception à la règle des costumes rattache l'image visuelle du médecin – en tant qu'indicateur intertextuel de tous les médecins qu'on retrouve dans les pièces de Molière – à la

science moderne et en particulier à l'image de Galilée montrée dans la vidéo. Vue à travers le prisme de cette métonymie particulière, la science nous révèle qu'il reste matière à émerveillement dans l'énigme du génie telle que la vie (la métaphore visuelle de la comète) et la mort (causée par des bactéries) de Molière l'illustrent. Le docteur médite non seulement sur son effondrement mais aussi sur son fauteuil vide, renvoyant par là à l'incapacité existentielle de la science de comprendre l'accomplissement spirituel dans le contexte des lois de la nature.

LE TARTUFFE

L'image récurrente des religieuses qui s'occupent de Molière sur son lit de mort produit une relation intertextuelle avec *Le Tartuffe*. Ironiquement, le «critique moralisateur» qui avait dénoncé la bigoterie du clergé, lui-même maintenant assoiffé de réconfort divin, est assisté par un chœur de religieuses. Mais leur attitude manifeste d'indifférence à ses souffrances vient contredire la nature compatissante qu'on leur prête, encore qu'elle convienne à ce qu'on peut supposer être leur sentiment à l'endroit d'un hérétique. Cette attitude est semblable à celle du docteur qui, en fait, ne montre pas non plus la moindre intention d'aider Molière et ne manifeste que l'intérêt qu'il éprouve à tenter de comprendre le phénomène «Molière». De plus, cette indifférence est partagée par tous ceux qui entourent Molière sur son lit de mort. Dans son intérêt pour les étoiles, Galilée lui-même est indifférent au sort de l'humanité:

Les étoiles ne se soucient pas / Du hasard de l'humanité, [...] / [...] Le résultat / Dépend d'autres circonstances
Que le cours des étoiles. (section 1)

Les sœurs se livrent à une pratique qui rappelle davantage un rite païen qu'une cérémonie chrétienne: placées de chaque côté du carré de plancher éclairé, elles se touchent les paumes, tapent dans leurs mains au dessus de leur tête et se frappent la poitrine de leurs poings en hurlant. Le rituel auquel elles se livrent autour du carré de plancher éclairé – qui représente probablement une scène – en fait plus des acteurs que des religieuses. Cette image visuelle est en relation avec

celle du docteur, qui goûte l'urine de Molière et la fait rouler dans sa bouche comme s'il s'agissait d'un grand cru. Dans ses efforts pour comprendre le phénomène Molière, il adopte une sorte de comportement de sorcier, ce qui vient renforcer le mot de Müller: «La médecine est une des grandes erreurs de l'humanité» (section 4). C'est là une adaptation du mot de Dom Juan à Sganarelle quand celui-ci se déguise en médecin (III, 1). Les médecins restent un objet d'ironie et de rire malgré leur passage de la sorcellerie à la science. Ces images ironisent à la fois sur les médecins et leur prétention à la science véritable, et sur les religieuses et leur prétention d'être des servantes de Dieu au service de l'humanité. Elles viennent ainsi en renfort de la critique des faux-dévots et des faux-médecins à laquelle s'est livré Molière.

DOM JUAN

En écrivant *Le Tartuffe*, le but avoué de Molière était de s'attaquer à l'hypocrisie religieuse. La pièce eut à l'époque un impact considérable et Molière en ressortit comme le gardien zélé de la sincérité religieuse. L'interdiction de la pièce (12 mai 1664) l'amena à écrire et à monter rapidement *Dom Juan* (15 février 1665)⁴. L'intention initiale de Molière était de critiquer un «vice à la mode» (V, 2) non seulement pour sa recherche du plaisir sexuel sans entraves, mais aussi pour sa négation résolue de tout ce qui avait de la valeur pour la société de son temps. Ce personnage mythologique, outre sa totale hérésie, devient aussi dans les mains de Molière un «faux-dévo», c'est-à-dire un hypocrite qui a appris que se faire passer pour un dévot était le meilleur moyen de parvenir à ses fins égoïstes. Satan se déguise ainsi en ange: «Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde et n'aurai bonne opinion que de moi» (V, 2).

Molière lui-même a souvent été accusé d'adopter la même attitude. Montfleury l'accusa même d'avoir commis l'inceste en épousant sa propre fille, Armande⁵. Si la chose est vraie, Molière avait ainsi commis un crime bien plus infâme que tous ceux, à vrai dire plutôt mythiques, attribués à Dom Juan. Müller cite Sganarelle qui décrit, entre autres choses, son maître comme «un hérétique, qui ne croit ni ciel,

ni enfer [...] un pourceau d'Épicure, [...] qui [...] traite de billevesées tout ce que nous croyons» (I, 1 – cf. section 3). Mais Dom Juan du moins ne commit jamais d'inceste. Apparemment, Wilson et Müller adoptent la version la moins compromettante pour Molière: «La mère de sa dernière femme/ Était sa première» (section 1); mais la suite: «La France est une seule famille» implique le pire: si l'inceste est la règle, il devient justifié de dire de Molière qu'il est «la puanteur de Versailles» (section 1).

L'image visuelle du scarabée, sortant de la bouche de Madeleine et tombant sur le dos de la main droite de Molière, sur l'annulaire, comme un sceau royal, rappelle le scarabée sacré de l'ancienne Égypte. Cette image lie le regard accusateur de Madeleine à la permission donnée aux anciens pharaons d'épouser leur propre sœur. Le scarabée porte ainsi un message non verbal ambigu, qui représente Molière à la fois comme une figure royale et comme un père coupable d'inceste.

Cet enchevêtrement familial explique que Madeleine, déjà morte depuis un an au moment de la mort de Molière, apparaisse ici comme une image visuelle qui rappelle intertextuellement deux personnages de la pièce: le spectre sous la forme d'une femme voilée (V, 5) et le commandeur mort sous la forme d'une statue (V, 6), les deux personnages qui conduisent Dom Juan à sa perte. Alors que le spectre est une figure allégorique qui fait une dernière tentative pour convaincre Dom Juan de se repentir, la statue, elle, exécute la punition de Dom Juan: sa descente dans la tombe et le feu de l'enfer:

Dom Juan: O Ciel! *Que sens-je? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus, et tout mon corps devient un brasier ardent. Ah! (Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Dom Juan. La terre s'ouvre et l'abîme; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé.)* (V, 6)

Cette image visuelle, typique des représentations traditionnelles de *Dom Juan* et qui représente une scène que les amateurs de théâtre attendent avec impatience, se trouve ici répercutée par l'image de Molière lui-même descendant dans la tombe au milieu des flammes, et constitue un indicateur non verbal de cette relation intertextuelle. Il n'est dès lors

plus étonnant de constater que la pierre tombale porte le chiffre 1673, l'année de la mort de Molière.

Les images visuelles d'un feu ardent, qui comprennent les pages brûlées et les chaises enflammées, produisent un autre ensemble de relations intertextuelles, formé de citations du *Doctor Faustus* de Marlowe (section 9), de Lucrèce (section 5) et de Grimarest (section 5). Ce dernier met tous ces intertextes en contexte en révélant que Molière, qui avait traduit «presque tout Lucrèce», entra un jour dans une rage telle de voir l'un de ses serviteurs se servir des pages de sa traduction «pour en faire des papillottes» que «dans sa colère, il jeta sur-le-champ le reste au feu» (section 5). Jan Linders mentionne même que Molière brûla ses manuscrits et qu'ainsi «aucun d'eux ne nous est parvenu»⁶. On doit aussi faire remarquer que le *De rerum natura* de Lucrèce est un poème didactique et lyrique qui expose la doctrine épicurienne, et que le Docteur Faustus brûla ses livres en concluant un pacte avec Lucifer (V.2)⁷. Il semble bien qu'ainsi l'intention de Wilson et Müller ait été de projeter une impression d'énergie infernale sur l'image de Molière, en accord avec celle que véhicule *Dom Juan*.

Dom Juan combine ses inclinations hédonistes et hérétiques avec, au début, une idéologie humaniste qui sera plus tard remplacée par une pure hypocrisie religieuse. De plus, son apparent humanisme semble se fonder sur une sorte d'attitude scientifique à l'endroit de l'univers. Quand Sganarelle le questionne sur ses croyances, il répond:

Dom Juan: *Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.*

Sganarelle: *La belle croyance que voilà! Votre religion [...] est donc l'arithmétique?* (III, 1)

Le rattachement de l'humanisme scientifique moderne à la figure du «méchant homme» indique clairement une critique implicite, comme chaque fois qu'une attitude est liée à un personnage ridicule. De plus, vers la fin de la pièce, Molière change les caractéristiques de Dom Juan et ajoute à sa nature libertine l'hypocrisie religieuse comme le meilleur moyen de manifester son vil hédonisme («Il n'est rien de tel en ce monde que de se contenter», I, 2):

Sganarelle: *Quoi! Vous ne croyez rien du tout, et vous voulez cependant vous ériger en homme de bien?*

Dom Juan: *Et pourquoi non? Il y en a tant d'autres comme moi, qui se mêlent de ce métier et qui se servent du même masque pour abuser le monde!* (V, 2)

En fait, Dom Juan exploite alternativement la science et la religion à ses propres fins condamnables et, on le sait, le faux-médecin et le faux-dévot représentent justement les cibles favorites de Molière.

L'image visuelle de Colbert donnant une pièce de monnaie à Molière (section 2), venant illustrer la formule «Molière c'est la PÉNURIE» (section 1), est liée intertextuellement à l'épisode de *Dom Juan* dans lequel l'anti-chevalier qu'est Dom Juan promet de donner un louis d'or⁸ à un pauvre à condition que celui-ci blasphème. Ceci rappelle la rente que reçut Molière du roi pour le dédommager de l'interdiction de ses deux pièces, *Le Tartuffe* et *Dom Juan*, et ne le montre pas tout à fait sous les traits d'un champion de la morale, mais plutôt comme un serviteur au service du roi dans son conflit avec le clergé. Quoi qu'il en soit, l'attaque lancée par Molière contre les faux-dévots eut un effet qui vient renforcer la formule du texte «Molière c'est une danse / Sur une petite scène parmi les poignards affûtés du clergé» (section 1).

Tous ces motifs indiquent clairement que Wilson et Müller attribuent à Molière certains traits de son propre Dom Juan: le critique moral se fait à son tour juger selon ses propres critères. Son image s'en trouve déconstruite. Et à partir des mêmes critères, Wilson et Müller s'attribuent à eux-mêmes certains traits de Molière.

LES FEMMES SAVANTES

Les images de Molière sur son lit de mort, criant comme un animal et aboyant comme un chien⁹, conjuguées au texte de Müller qui prétend que l'humanité représente «une expérience / Entre ange et bête» (section 1), entretiennent des relations intertextuelles avec le passage des *Femmes savantes* où Armande oppose la rationalité de l'homme à sa tendance à vouloir satisfaire ses instincts les plus bas et même des instincts animaux:

Armande: *Mariez-vous, ma sœur, à la philosophie, Qui nous monte au-dessus de tout le genre humain, Et donne à la raison l'empire souverain, Soumettant à ses lois la partie animale, Dont l'appétit grossier aux bêtes nous ravale.* (I, 1)¹⁰

La tentative générale de déconstruction de l'image de Molière acquiert là une dimension supplémentaire. Celui-ci doit être ainsi conçu comme une combinaison d'un génie de nature divine et d'une énergie animale, semblable à l'énergie infernale manifestée par *Dom Juan*. En ce sens, l'image visuelle d'un renard sorti tout droit de La Fontaine et prenant place sur scène constitue une bonne métaphore de Molière. Dans la fable, les animaux ne se contentent pas de présenter des traits humains: leurs caractéristiques animales forment le prédicat métaphorique et leur comportement semblable à celui des humains renvoie au référent de cette métaphore.

Semblablement, cette façon dualiste de concevoir l'humanité présuppose une approche religieuse et même chrétienne, approche dont la rigueur ne correspond guère à la sensibilité moderne et postmoderne. Mais l'hédonisme bestial, l'adultère, l'hypocrisie et même l'hérésie – au sens large – demeurent des tabous universels de l'humanité. La religion voit en l'homme un ange, alors que la science considère qu'il fait fondamentalement partie de l'espèce animale. Il n'y a donc aucune chance que l'une ou l'autre comprenne la nature humaine.

QUESTION DE STRUCTURE

Les relations intertextuelles entre les pièces de Molière et son bio-texte permettent une nouvelle interprétation de ses personnages principaux, vus comme des personnifications ou plutôt des projections métaphoriques de sa propre nature qui forment ainsi sa propre autobiographie. En ce sens, la citation que fait Müller du *As You Like It* de Shakespeare¹¹ («le monde entier est un théâtre») devient la clé du thème central de l'interpénétration des mondes réel et fictif. Dans cette perspective nouvelle, les personnages dont Molière se sert apparemment pour dénoncer les travers moraux de la société deviennent un commentaire ironique sur lui-

même. Aux yeux de Wilson et de Müller, ses personnages, avec leurs défauts, reflètent mieux sa propre nature que ses prétentions bien payées. Ils déconstruisent en fait l'image du dramaturge telle que nous la donne son bio-texte¹².

Cette relation métaphorique entre les personnages des comédies de Molière (prédicats) et l'auteur lui-même dans son bio-texte (sujet/référent) se trouve redoublée dans la relation métaphorique entre Molière en tant que personnage de la vidéo (prédicat) et Wilson/Müller (sujet/référent). Wilson s'est fait le référent de la métaphore structurale en créant le personnage de fiction qu'est Molière et en jouant son rôle, comme si c'était le vrai Molière, mais en tenant compte de ses personnages de fiction. Quant à Müller, il s'est fait lui aussi le référent de la métaphore structurale en lisant le texte de la *voix off*, qui inclut également des intertitres et des citations tirées de son propre « Paysage avec Argonautes »¹³. On peut voir ce poème comme une prémonition de sa propre mort qui, ironiquement (comme la mort de Molière), est survenue dix jours après la première allemande de *La Mort de Molière*.

Cette double métaphore structurelle de la vidéo vient appuyer la formule liminaire « Ce n'est pas un poème sur Molière » (section 1). De fait, c'est un poème sur Wilson/Müller: un prédicat métaphorique qui semble à première vue renvoyer à deux référents, mais n'en admet finalement qu'un seul. La même chose s'applique à cette double structure métaphorique. *La Mort de Molière* représente une projection/personnification des angoisses de Wilson/Müller. La déconstruction à l'œuvre au niveau du prédicat métaphorique (Molière) s'applique ainsi en dernière instance à eux-mêmes.

L'ironie est le *gestus* fondamental de cette œuvre. Cette ironie s'exerce sur le bio-texte de Molière, en particulier sur la gloire que lui a donnée la nation: « Molière est mort une motte de nature une pièce de la France » (section 10). La vidéo semble dire que la gloire posthume n'est qu'une construction culturelle et que la gloire nationale n'est qu'une autoglorification nationale. La nation ne fait ainsi que se célébrer elle-même. La nation est fière d'être une

nation et n'éprouve au fond qu'indifférence pour la mort trop humaine de Molière. C'est sous le même angle que Wilson/Müller exercent leur auto-ironie sur leur propre valeur culturelle.

Cette vidéo constitue une métaphore extrêmement complexe et forme un réseau d'intertextes qui, à mon sens, s'ordonnent selon une perspective unique. Il présuppose un lecteur implicite proprement impossible: le texte est en effet bien plus complexe que ce que le spectateur ordinaire est capable de décoder. Il est en outre bien difficile de supposer que la déconstruction de l'image d'un héros culturel puisse avoir pour le spectateur le sens d'une invite à reconsidérer sa propre image. Mais il reste que ce spectateur est impliqué par la remise en question des images des héros culturels qu'il chérit, images que les promoteurs de la culture lui ont mises dans la tête. Ici la déconstruction tend à faire perdre à ces images leur familiarité, au nom de la vérité.

NOTES

1. Robert Wilson et Heiner Müller: *La Mort de Molière*. Toutes les citations renvoient aux textes écrits et choisis par H. Müller, à partir de la version allemande de la bande image.
2. Molière, *Le Malade imaginaire*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, vol. IV. Toutes les citations renvoient à cette édition du texte.
3. En français dans le texte (N.D.T.).
4. Molière, *Dom Juan*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, vol. II. Toutes les citations renvoient à cette édition du texte.
5. Officiellement, Armande était la jeune sœur de son amante précédente, Madeleine Béjart, mais en coulisse on la pensait sa fille. Son âge en tout cas concordait avec la période couverte par la relation amoureuse de Molière et de sa mère.
6. Jan Linders, « Molière ± Müller », *Performance Research*, vol. 1, n° 2, 1996, p. 93-95.
7. Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, dans Eric Bentley, *Five Plays*, New York, Hill and Wang, 1956.
8. En français dans le texte (N.D.T.).
9. Sganarelle prétend que Dom Juan est un chien (*Dom Juan*, I, 1).
10. Molière, *Les Femmes savantes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, vol. II.
11. « Le monde est un théâtre/ et tous hommes et toutes femmes ne sont que des acteurs; / Ils ont leurs sorties et leurs entrées / et un seul homme en son temps y tient plusieurs rôles ». Shakespeare, *Comme il vous plaira*, II, 6, p. 139-142 (cité dans la troisième section).
12. Cette déconstruction rappelle la déconstruction de l'image de l'artiste/écrivain dans *La Mouette* de Tchekhov.
13. Heiner Müller, « Paysage avec Argonautes », dans *Germania Mort à Berlin*, Paris, Éd. de Minuit, 1990.

UN RÉCEPTEUR POUR UN RÉCEPTEUR HAUTEMENT RÉSOLU... RÉSOLU

ROBERT FAGUY

TEXTE

Premier projet européen de télévision haute définition, la vidéo *La Mort de Molière* de Robert Wilson constitue de fait une expérience esthétique intense, où le recours à différents niveaux de signes suppose une grande adaptation de la part du récepteur. De 1978 à 1994, Wilson a réalisé sept œuvres vidéographiques et, même s'il y a beaucoup de rapprochements à faire entre celles-ci et ses œuvres scéniques (jeux temporels, effets répétitifs, esthétique dépouillée, éléments scéniques récurrents, telle l'utilisation des chaises, des fenêtres, etc.), il n'en demeure pas moins que les singularités du langage vidéo font en sorte de créer une esthétique parallèle. Bien que la vidéo *La Mort de Molière* corresponde à la pensée poétique de l'auteur, elle marque toutefois une rupture quant à l'utilisation de certains éléments et de certaines stratégies d'énonciation en regard des autres vidéos réalisées précédemment.

QUESTION DE RÉCEPTION

On sait que chacune des œuvres de Wilson amène le spectateur à une certaine forme de renonciation à sa manière traditionnelle d'appréhender la forme scénique ou vidéographique. Wilson opte pour une approche poétique en récusant toute forme d'interprétation réaliste. Dès lors, de nouvelles règles de jeu sont à établir pour créer un pont relationnel entre l'œuvre et le spectateur. Et les premières images donnent habituellement ce contexte régulateur.

Le début de *La Mort de Molière* se place d'emblée sur le mode du paradoxe. La première réplique de l'enfant – «Ce n'est pas un poème sur Molière» – sera suivie d'une série de considérations sur ce qu'est Molière et ce à quoi renvoie ce film qui débute drôlement sur un tableau déambulant dans l'espace. Et la voix d'enfant de continuer plus loin : «C'est un poème sur Molière». Première déroute, contradiction ou simple rappel d'une mécanique ouverte, sujette à de multiples interprétations ; quoi qu'il en soit, le système de réception est établi mais il repose sur des bases plutôt instables. Le spectateur aura le mandat de se repositionner constamment face à l'œuvre. Même si la dernière réplique de cette première séquence d'images semble contenir un élément concret d'énonciation – «Le poème n'est pas un film, le film

observe un acteur au travail qui représente un homme mourant appelé Molière» –, la distanciation opérante nous place bien loin d'un cadre de référence historique. Avec les images qui défilent sur une musique d'ambiance (des sons qui marquent le rythme), il s'agit bien d'une vidéo placée sous le signe de l'artistique. Comme le disait René Berger :

*[...] le premier effet de l'art vidéo est ce que j'appelle l'effet de dis-location. Il se traduit presque toujours par un choc, une surprise, en tout cas un sentiment d'étrangeté. Comment se fait-il que sur l'écran cathodique on voie des « choses » qui diffèrent aussi radicalement des programmes dont on a l'habitude ? C'est que, même si, techniquement, rien ne distingue la vidéo de la télévision, nous avons affaire à deux ordres de phénomène, à deux ordres de réalité différente. De même que l'art vidéo a remis en question la topique des arts plastiques, soumise à l'impératif du marché, de même il remet en question la nature même de l'image électronique, dont la télévision entend nous faire croire qu'elle se confond avec le réel, alors qu'elle est toujours traitée, donc construite. [...] l'artiste vidéo dispose d'un pouvoir de re-location qui lui permet de configurer les lieux et les figures les plus ordinaires, ceux-là même que les moyens audio-visuels ont si souvent défigurés, pour y découvrir les secrets les plus profonds.*¹

La Mort de Molière n'est certes pas un lieu de l'ordinaire car tout semble méticuleusement construit. Il s'agit en fait d'un lieu théâtral où l'on aurait érigé un quatrième mur pour garder en vase clos les actions ritualisées de cette mort jouée par un acteur au travail. Mais cette convention théâtrale transposée par image focale ne confine pas le spectateur à un rôle d'interprète d'une réalité unique. Lors d'une entrevue avec Umberto Eco, Wilson affirmait :

*Voilà pourquoi je privilégie le formalisme dans la présentation d'une œuvre, parce qu'il introduit plus de distance, plus d'espace mental. [...] Le mystère doit être enfoui dans la surface, mais la surface elle-même doit rester accessible. [...] La surface reste simple, mais, en dessous, ça peut être très compliqué. La surface parle d'une chose, mais en dessous, il peut être question de beaucoup de choses.*²

Cependant, contrairement aux autres bandes vidéographiques de Wilson, la relocation dont parle

Berger s'avère beaucoup plus ardue car la surface apparaît ici assez complexe, malgré un travail formel très précis. Cette surface est composée d'un bon nombre de niveaux de réalité différents, qui renvoient chacun à des niveaux de réception différents. Comme le dit Wilson :

*[...] l'interprétation, c'est l'affaire du public, pas celle de l'acteur, ou du metteur en scène, ou de l'auteur. On fait une œuvre pour le public, et on doit lui laisser la liberté de donner son interprétation, de tirer ses conclusions.*³

Il s'agit là de réflexions qui stimulent l'interlocuteur de Wilson, puisque Umberto Eco s'intéresse depuis longtemps à la question de l'œuvre ouverte, sujette aux interprétations et aux surinterprétations les plus diverses. Considérant l'œuvre artistique dans un processus de communication, l'artiste doit user d'un ensemble de moyens d'énonciation métacommunicationnels qui situent le récepteur vis-à-vis de l'œuvre. Au fil de ses premières vidéos, Robert Wilson a développé un style particulier avec le recours à des agencements de matériaux formels et syntaxiques caractéristiques. Dans *L'Œuvre ouverte*, Eco définit le style comme « un système de probabilités et la conscience de la probabilité est implicite chez le spectateur, qui risque des prévisions concernant la suite d'un développement »⁴. Voyons maintenant quels sont les principaux moyens métacommunicationnels qu'a développés Wilson au cours de son travail vidéographique.

LE TITRE

Le titre des vidéos et des œuvres scéniques constituant le répertoire des créations signées Wilson fournit déjà un cadre déterminant l'horizon d'attente du spectateur, dans une stratégie à plusieurs niveaux. Les titres peuvent nous renseigner sur la structure de la pièce. C'est le cas de *Stations* (1982), qui décrit la structure en chemin de croix à travers laquelle le protagoniste évolue tout au long du document, ou de *Video 50* (1979), qui nous renseigne sur la durée de la bande où pendant cinquante minutes défileront quatre-vingt-dix vignettes de 30 secondes et cinq d'une minute.

Dans certains autres cas, le titre nous informe de la nature des éléments d'énonciation. C'est le cas de la vidéo *Le Regard du sourd* (1981), adaptation télévisuelle de la pièce éponyme de Wilson, où le titre situe très bien le rôle du sonore dans ses liens avec l'image. Avec *Mr. Bojangles' Memory* (conçue pour l'exposition du même nom au Centre Georges-Pompidou en 1992), le titre nous ramène à la fonction complexe des structures de mémoire et fait en sorte de mettre en évidence la fantaisie onirique d'un personnage imaginaire. *La Femme à la cafetière* (1989) est une référence explicite à la toile de Paul Cézanne, et cette référence devient très nette lorsque le titre apparaît en surimpression sur la reproduction de la toile de Cézanne. Dès lors, la vidéo se prête à un jeu d'interprétation fantaisiste sur l'avant, l'après, le pourquoi ou le comment du tableau.

Avec un titre comme *La Mort de Molière*⁵, Wilson revient à une stratégie qu'il a développée avec ses créations scéniques, en prenant comme titre un nom de personne ou de lieu évoquant une référence universelle (*Einstein on the Beach*, *The Life and Times of Joseph Stalin*, *The Life and Times of Sigmund Freud*, *A Letter for Queen Victoria*, *Ka Mountain*, *Death-Destruction and Detroit*). Il ne s'agit pas de renouer avec des préoccupations réalistes mais bien de trouver des points de référence que connaît le spectateur.

*Au théâtre, on n'a pas besoin de raconter une histoire, parce que le public arrive avec déjà toute une histoire dans la tête. Un artiste recrée l'histoire, non pas à la manière d'un historien, mais d'un poète. L'artiste se sert des idées et associations d'idées qui gravitent autour des dieux de son temps et en joue. Il invente une autre histoire qu'il attribue à ces personnages mythiques.*⁶

Le fait de prendre comme thème central un personnage ou un fait connu confère au spectateur un statut relatif de connaisseur face au sujet, et c'est à partir de ses acquis que s'opérera un véritable processus de déconstruction, passant du prosaïsme interprétatif de la réalité à une poétique des sens. Dès les premiers instants, ce processus du refus documentaire doit être réel afin de situer le récepteur face à l'œuvre. La scène d'ouverture du *Molière* de Wilson décrite précédemment n'y échappe pas. Qu'évoque la mort de Molière en chacun de nous? Quelles sont nos sources

de référence préalables au visionnement? Connaissance d'éléments biographiques, historiques et mythologiques, fictionnels (on se souviendra du traitement particulier de la mort de Molière dans la scène des escaliers qu'avait réalisée Mnouchkine pour son film *Molière*)? Sur quel élément s'appuiera-t-on en l'absence de balises réalistes?

LA STRUCTURE

*L'originalité du discours esthétique réside dans la rupture de l'ordre probable de la langue, fait pour véhiculer des significations établies, et [...] cette rupture permet d'accroître le nombre de significations possibles. [...] L'originalité de l'art contemporain consiste à poser un nouveau système linguistique qui trouve en lui-même ses propres lois. [...] [Le poète] introduit des modules de désordre organisé à l'intérieur d'un système, pour en accroître les possibilités d'information.*⁷

Le récepteur aura donc comme première tâche de repérer des formes redondantes afin d'établir des groupements significatifs, à partir desquels il pourra établir des hypothèses sur la nature du système en place.

Dans *Video 50* par exemple, la succession de courtes vignettes et l'instauration de séries qui se développent autour de thèmes visuels rendent le travail de repérage aisé et induisent chez le spectateur un mécanisme d'attentes qu'Eco nomme « la prévision de l'attendu ». Il en va de même pour *Stations*, où chacune des scènes commence avec la même référence d'images (titre de la scène, image de la maison, position du garçon devant la fenêtre, occupation des parents). Au fil des séquences, on pourra percevoir certaines différences de structure et c'est à travers celles-ci que se comprendra la dialectique de l'œuvre. Toutefois le choix du découpage en scènes se fera constamment sentir comme motivateur d'attentes.

Avec *Le Regard du sourd*, outre la structure répétitive des actions (laver la vaisselle, verser le lait, déplacement à l'étage, servir le lait à l'enfant, déplacement, laver la vaisselle, prendre un couteau, déplacement, tuer l'enfant – *idem* pour le deuxième enfant), Wilson a également recours au ralenti pour magnifier l'image:

*D'un détail occulté par la soudaineté ou la continuité du passage, la lenteur fait un événement saillant. Elle assure à la fois le liant du geste dans son effectuation et la déliaison de ses phases constitutives dans la perception.*⁸

Entre chacune des actions significatives, la combinatoire répétition du geste/gestuelle ralentie modifie « la prévision de l'attendu » en certitude et le temps dilaté permet au spectateur de constituer une série d'hypothèses transcendant l'objet des attentes. Et si « plus les acteurs bougent lentement, plus on voit de choses »⁹, la vision du récepteur ne s'attarde pas tant aux nouveaux gestes révélés par la loupe temporelle, ce que ne cherchent pas à mettre en évidence les acteurs, mais se transforme plutôt en un espace intérieur qui interroge constamment la structure mise en place et le pourquoi de cette lenteur manifeste inscrite en procédé.

La question des récurrences structurelles est également présente dans *La Mort de Molière*. La deuxième séquence, où une succession de trois *travellings* nous montre les personnages sous différents angles de vue, invite à une lecture axée sur la construction de motifs. La répétition du procédé filmique associée à la lenteur des mouvements et à l'immobilité des regards et de la gestuelle (sauf celle de Galilée qui quitte la pièce) nous poussent à insister sur la continuité des images. Toutefois, ces éléments ne s'imposent pas en système autonome comme dans le cas des précédentes œuvres vidéo de Wilson car, dès la deuxième scène, l'auteur utilise des images avec une rythmique très différente (caméra fixe et personnage interprétant la maladie de façon exagérée). Il n'y aura au bout du compte que l'emploi d'une « séquence de chaise »¹⁰ (ici un fauteuil en fait) comme repère du passage d'une scène à une autre. Ces transitions n'obéissent toutefois pas à une structure temporelle régulière, si bien que la majorité des spectateurs ne comprendra que très tard le principe d'une division en tableaux donnant des points de vue différents sur cette mort annoncée.

Le rejet d'une structure simple, donc facilement repérable, se transforme plutôt en une quête ouverte de sens et le spectateur adopte une stratégie de réception qu'Eco appelle « l'attente de l'imprévu ».

LA RELATION SON/IMAGE

La relation entre l'œil et l'oreille constitue un élément significatif du changement de style dans la méthode d'énonciation vidéographique de Wilson, autant en ce qui a trait à l'utilisation des bruits que du texte parlé.

Dans les vidéos précédentes, Wilson a toujours utilisé le son en connexion avec l'image et ces rapports de surface visaient une simplicité explicite. Dans *Stations*, le seul son entendu est celui d'une trame pianistique évoquant les accompagnements improvisés du cinéma muet. La référence à ce cinéma narratif des premiers temps est renforcée par le type de jeu des comédiens et par le type de montage (surtout au début de la vidéo où il y a des raccords dans le plan traités de façon très naïve). Les rapports son/image définissent instantanément cette référence métacommunicationnelle de citation opérant sur une base ludique.

Il en va de même pour *Video 50*, où les rapports entre le visuel et le sonore évoluent à plusieurs niveaux au fil des vignettes. La musique joue également dans certaines séquences un rôle référentiel important (musique langoureuse pour une scène de séduction, musique comique de *thriller* pour une scène de hold-up traitée de manière tout aussi comique, parodie d'un personnage *vamp* avec fond de comédie musicale des années 50, etc.). Il y a enfin des bruits de scansion vocale effectués par différents personnages ou animaux ainsi que deux séquences avec des éléments textuels très sommaires (le *o.k.* répétitif d'un enfant qui essaie de lacer ses souliers et le visage d'une femme débitant des paroles en langue étrangère).

Chacune des séquences est construite assez simplement, d'une façon synchrone avec l'utilisation de bruits liés aux objets de l'image (l'image d'une chute accompagnée du bruit de l'eau, un rideau battant au vent avec son, une porte qui grince en se fermant, un téléphone qui sonne) ou de bruits en relation directe (redondante ou contradictoire) avec la nature du lieu (sons d'oiseaux avec images d'une forêt, bruits de voiture s'opposant à une image de nature). Cependant, comme dans toutes les vidéos de Wilson, il faut noter que ces bruits sont volontairement traités et grossis en

postsynchronisation, ce qui crée un décalage entre l'objet et son interprétation. Cette distance sonore peut parfois apporter un côté parodique comme c'est le cas dans *Mr. Bojangles' Memory* et *La Femme à la cafetière*.

Par contre, dans *La Mort de Molière*, les sons et la musique n'agissent pas de la même façon. La musique de Philip Glass insufflé un rythme qui offre un contrepoint aux mouvements de caméra et aux mouvements des comédiens dans une synergie très fonctionnelle. Cette polyphonie construite opère dans un registre esthétique fort et la trame des bruits, même si on sent toujours très bien le traitement en postsynchronisation, vient plutôt appuyer la dimension rythmique de la musique et du visuel. Que ce soit pour apporter une tension (le papier qui se déchire, le frottement du parquet, le grincement d'une craie associé à une gestuelle qui sort progressivement du champ visuel) ou pour provoquer une rupture (une vitre qui se brise, des coups de tonnerre), ces sons agissent également sur le *continuum* «dramatique», comme un rappel d'images passées ou un signal d'images à venir.

LA RELATION TEXTE/IMAGE

Pour une première fois dans l'œuvre vidéographique de Wilson, la narration textuelle prend une place très importante. Pourtant ces rapports texte/image mettent le spectateur dans une position de réception plutôt conventionnelle, dans la mesure où ses premiers réflexes sont toujours d'associer la parole aux autres éléments de la représentation. Or, Wilson est conscient de l'importance du verbe lorsqu'il affirme :

[...] une des faiblesses de notre opéra et de notre théâtre occidental aujourd'hui, c'est qu'ils ont été attachés, liés à la littérature. Nous pensons que la pièce, c'est la littérature, c'est le mot.¹¹

Il va sans dire que la majorité des œuvres télévisuelles procède également de façon hiérarchique en donnant la primauté à la parole en synchronicité harmonique avec les autres éléments visuels et sonores. Dans le cas de *La Mort de Molière*, ces rapports ne sont pas aussi simples, dans la mesure où le texte de Heiner Müller remplit plusieurs fonctions, selon un procédé

cher à l'auteur de ce qui est en fait ici un collage. Tantôt le texte est anecdotique, il raconte des éléments de la mort de cet auteur mythique et identifie le rôle des personnages en scène, ce qui nous conduit à nommer l'image, à la décoder en fonction de ces éléments factuels. Tantôt il est en rapport avec des éléments visuels sans pour autant se rapporter au sujet de *La Mort de Molière* (exemple de la lettre de Danby au sujet du rhume de Bob rattachée aux images symboliques du renard). Tantôt il ne semble y avoir aucun rapport ni avec le sujet ni avec les éléments visuels, mais plus avec les thèmes abordés (la création d'une mémoire avec le texte *Do you Remember...* de Müller). Enfin, le texte est parfois dit dans la langue originale de l'auteur cité, et c'est ici que grec, latin, anglais se succèdent, ce qui n'est pas sans compliquer le décodage chez la plupart des récepteurs. Dans ce dernier cas, le texte indéchiffrable peut agir comme un élément métacommunicationnel, dans l'intention de forcer le spectateur à opérer un choix de réception qui oscille entre l'abandon au système proposé ou la frustration. Avant d'opérer une déconnexion définitive, le spectateur doit réviser son rapport à la matière textuelle jusqu'à accepter de considérer celle-ci comme une simple donnée sonore. D'autant plus que la voix très séduisante du lecteur principal amplifie la beauté sonore du rendu textuel.

En général, [...] ce que je vois m'empêche d'écouter. C'est quand j'ai découvert le travail de John Cage et de Merce Cunningham que j'ai réalisé que je pouvais voir et entendre. Que ce que je voyais pouvait m'aider à entendre. Mon travail, toutefois, est différent de celui de Cage et de Cunningham : chez eux, les divers éléments du spectacle se rencontrent par hasard, de manière aléatoire, comme différentes pistes ; chez moi, il s'agit d'un effort conscient, d'une construction.¹²

Dans le cas présent, on pourrait probablement renverser la formule en affirmant que ce que l'on entend nous empêche de voir, surtout par le fait que les liens qui unissent le texte et l'image ne sont pas des plus évidents. Soumis à une voix hors champ, notre système perceptif, beaucoup plus axé sur la reconnaissance visuelle, est mis rudement à l'épreuve. En parlant de *Video 50*, Wilson affirmait :

*Mon but avec cette méthode de travail est de mettre l'accent sur l'importance de chaque élément séparé. Il peut paraître évident de dire que la télévision est un média visuel, mais on l'utilise souvent comme simple illustration d'un texte. Dans beaucoup de mes œuvres, ce qu'on voit et ce qu'on entend ne vont pas ensemble. L'image et le son sont faits pour exister en soi. Si on ferme les yeux, on devrait encore être en mesure de goûter ce programme, de même si on coupe le son pour n'avoir que l'image. Ce que j'essaie de faire, c'est de donner une vie autonome au son et à l'image.*¹³

Ce plan de travail s'applique en grande partie à *La Mort de Molière*. Sauf qu'en incorporant un texte riche à des éléments sonores aussi riches, cette dichotomie image/son nous renvoie plutôt à deux autres façons d'aborder l'œuvre. Il s'agit en fait de deux films, un premier axé sur la synergie images/bruits/sons/musiques et un autre sur la prise de parole qui parfois entre en résonance avec la trame des images ou parfois agit sur un mode disjonctif. Il y a ainsi *dis-location*, étant donné la richesse des messages parallèles envoyés simultanément aux deux hémisphères cérébraux.

LA BATAILLE DES HÉMISPHERES CÉRÉBRAUX

Si le récepteur est à même de reconnaître la matière formelle des images et des sons perçus puis soumis à des associations par le côté droit de son cerveau, le côté gauche s'occupe quant à lui de placer ces éléments dans une chaîne de continuité associée au langage parlé. Derrick de Kerckhove a tenté de démontrer comment l'écriture, l'alphabétisation et le théâtre ont su modéliser notre perception et la mise en perspective de notre espace-temps occidental:

*Nous avons appris à privilégier un ordre de succession temporelle plutôt qu'un ordre de juxtaposition spatiale dans l'organisation de notre savoir. [...] Nous sommes entrés dans l'ère du cerveau gauche. La méthode cartésienne est le plus fort témoignage du privilège que la pensée alphabétisée accorde au découpage de l'information en parties et à leur redistribution en séquences ordonnées.*¹⁴

L'utilisation du texte dans *La Mort de Molière* incite le récepteur à recourir aux schémas traditionnels de la logique cartésienne, illustrative selon Wilson. On

assiste à une véritable bataille entre les deux côtés du cerveau, entre cette logique implacable et cette poétique non aristotélécienne. Suivant le capital acquis face au sujet Molière, à l'œuvre de Wilson ou à certaines références langagières, le spectateur, jouant un rôle de corps calleux, tisse des liens entre des niveaux de réalité différents qui méritent une traduction libre et sans cesse renouvelée.

Cette structure complexe avec incorporation d'un texte n'est pas nouvelle dans l'œuvre scénique de Wilson, mais au théâtre la réception touche d'autres niveaux de réalité permettant de délaissier plus facilement les rapports de mise en perspective. La présence réelle des corps en action, l'espace architectural qui occupe un large champ visuel et la lumière qui dessine un espace physique évoluant dans le temps créent à eux seuls une fascination et une attraction très fortes, qui laissent le texte dans une position hiérarchique inférieure. Cependant, cette fascination physique ressentie par le corps du récepteur ne peut être opérante à sa juste mesure à propos d'une œuvre conçue pour le petit écran, fût-il celui d'une télévision de haute définition.

Étant donné la densité des éléments mis en place dans *la Mort de Molière*, une réception de nature interprétative ne peut s'appuyer sur un seul visionnement (ou une seule écoute) de l'œuvre. La haute définition souhaitée s'obtient sur un autre terrain et ne s'acquiert que par une accumulation de couches de lecture différentes. Par exemple, ce n'est qu'en regardant le générique final que le spectateur obtiendra la confirmation de l'identité des personnages. Et, contrairement au théâtre où il est très rare d'assister deux fois au même spectacle (d'où la surface simple dont parle Wilson), la vidéo permet une relecture *ad nauseam* de l'œuvre. Après avoir rendu inopérante le premier niveau de cette « attente de l'imprévu », *La Mort de Molière* demeure une œuvre ouverte, oscillant entre le très formel et le très informel. Par contre, la stratégie de réception change de fois en fois et, en adoptant une attitude différente, même le spectateur le plus rébarbatif consentira peut-être alors à s'abandonner pleinement à la poétique wilsonienne, à se laisser bercer par le système

harmonique des images, la mélodie vocale et musicale et à transformer le vertige dû à l'épaisseur de signes en une énergie créatrice.

Le spectateur connaissant bien les premières œuvres vidéo de Wilson s'apercevra aisément du changement de niveau provoqué par cette nouvelle création. Jusqu'à maintenant, la réception facilement décodable des vidéos s'adressait au côté droit du cerveau par leur structure simple et leur esthétique parodique et surréaliste. Là les éléments picturaux et sonores étaient traités de façon un peu grossière ou, plus exactement, faussement naïve. Avec *La Mort de Molière*, on passe à une esthétique très léchée, avec des liens son/image et texte/image rappelant ceux qui sont exploités par les grandes œuvres « modernes ». Même si le côté gauche de notre cerveau en sort ébranlé, cette vidéo marque certes une nouvelle étape dans le *curriculum* de Wilson et la qualité de la production devra servir de repère pour le développement d'une dramaturgie télévisuelle haute définition. L'œuvre phare a toutefois ses exigences. *La Mort de Molière* se veut une œuvre polyédrique. Si les efforts requis pour faire le tour de l'objet sont grands, la détermination volontaire doit se changer en plaisir ludique si on veut en percer le mystère apparent et bénéficier d'une résolution satisfaisante...

Pendant le voyage nous entendîmes se déchirer l'écran
Et vîmes les images se télescoper
Les forêts brûlaient en EASTMAN COLOR
Mais le voyage était sans fin NO PARKING
À l'unique carrefour Polyphème
D'un seul œil réglait la circulation¹⁵

NOTES

1. R. Berger, 1995 : 79-80.
2. Entretien Umberto Eco, Robert Wilson, 1992 : 10-11.
3. *Ibid.*, p. 9.
4. U. Eco, 1965 : 102.
5. Il faut rappeler que Wilson a réalisé en 1989 pour la télévision un court document de 5 minutes, intitulé *The Death of King Lear*, qui proposait une juxtaposition d'extraits de performances de Wilson et de John Gielgud.

6. Entretien Umberto Eco, Robert Wilson, 1992 : 8.
7. U. Eco, 1965 : 88.
8. F. Maurin, 1998 : 21.
9. Citation de Robert Wilson dans F. Maurin, 1998 : 21.
10. Dans *Video 50*, l'emploi d'une séquence de chaise flottant dans les airs vient également ponctuer l'œuvre et il y aurait lieu de se demander si Wilson ne cache pas là une clef pour une appréciation d'un processus appliqué à plus d'une œuvre. En ce qui a trait à la structure temporelle évoquée précédemment, il existe au moins deux versions de *Video 50*, une où les séquences sont montées en continuité et une autre où celles-ci sont séparées par des noirs. Dans celle en continu distribuée par Electronic Arts Intermix, la situation de la séquence initiale (Robert Wilson près d'une chute, scène ayant une durée d'une minute au lieu de 30 secondes) est reprise quatre autres fois et découpe le document en quatre parties égales de 12min30sec, et la séquence de la chaise se répète systématiquement deux fois à l'intérieur de chacun de ces quatre blocs.
11. P. Szendy, 1997 : 130.
12. *Ibid.*, p. 131.
13. R. Wilson, « À propos de *Video 50* », 1988 : 323.
14. D. De Kerckhove, 1986 : 60.
15. H. Müller, texte final de *La Mort de Molière*, tiré de « Paysage avec Argonautes », dans *Germania Mort à Berlin*, Paris, Éd. Minuit, 1990 (trad. J. Jourdeuil et H. Schwarzsinger).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGER, R. [1995] : « Les arts technologiques à l'aube du XXI^e siècle », *Esthétique des arts médiatiques*, tome 1, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- DE KERCKHOVE, D. [1986] : « L'écriture, le théâtre et l'invention de l'espace-temps occidental », *Internationale de l'imaginaire*, n°6/7, automne.
- Entretien Umberto Eco, Robert Wilson [1992] : dans *Robert Wilson : Mr Bojangles' Memory, Og Son of Fire*, catalogue d'exposition du Centre Georges-Pompidou, Paris.
- ECO, U. [1965] : *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- MAURIN, F. [1998] : *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud.
- SZENDY, P. [1997] : « Entretien avec Robert Wilson », *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan/IRCAM.
- WILSON, R. [1988] : « À propos de *Video 50* », *Communications*, n°48.

RÉFÉRENCES MÉDIATIQUES

- Site Web consacré à Robert Wilson (Byrd Hoffman Foundation) : <http://www.robertwilson.com/>
- Vidéos de Robert Wilson cités dans l'article :
- 1994 - *La Mort de Molière*, prod. et dist. La Sept/ARTE, INA ; couleur, HD, 47 minutes.
- 1991 - *Mr. Bojangles' Memory*, prod. et dist. Centre Georges-Pompidou ; couleur, 26 minutes.
- 1989 - *La Femme à la cafetière*, prod. et dist. Musée d'Orsay, INA, La Sept/ARTE ; couleur, 6 minutes.
- 1982 - *Stations*, prod. Lois Bianchi, Byrd Hoffman Foundation, INA, ZDF, dist. Electronic Arts Intermix ; couleur, 56 minutes.
- 1981 - *Deafman Glance (Le Regard du sourd)*, prod. Lois Bianchi, Byrd Hoffman Foundation, dist. Electronic Arts Intermix ; couleur, 26 minutes.
- 1979 - *Video 50*, prod. R. Boner, C. Arrighi, Film and Video Collectif, ZDF, dist. Electronic Arts Intermix ; couleur, 50 minutes.



La Mort de Molière de Robert Wilson. Photo INA.

Vectoriser le désir.

Réflexions sur une analyse impossible

Patrice Pavis – page 9

Avec *La Mort de Molière*, on examine les limites d'une sémiologie classique fondée sur les signes et les structures observables et on propose en complément une analyse vectorielle attentive aux rythmes énergétiques et pulsionnels de l'œuvre filmique. On plaide pour un dosage des deux méthodes : la vectorisation sémiologique, qui exige un repérage formel des signes, des vecteurs de sens, des continuités narratives ou formelles, des variations et des relances, et la vectorisation du désir, qui interroge le spectateur sur ses perceptions kinesthésiques, rythmiques, énergétiques, aussi sur ses désirs conscients et inconscients, ses *puncta* et ses *vectores*, autant de facteurs qu'il est difficile d'objectiver pour le regard scientifique.

La Mort de Molière enables us to test the limits of a classical semiotics based on signs and stable structures; and, as an answer, to propose a vectorial analysis of the rhythms of this filmic work. We try to establish an equilibrium of these two methods: a semiotic vectorialization, which calls for a formal identification of signs and vectors of meaning, of formal and narrative continuities, of variations; a vectorialization of desires which analyses the spectator's kinesthetic, rhythmic and energetic perceptions, as well as his conscious and unconscious desires, his *puncta* and *vectores*, all factors that are difficult to define with a scientific approach.

L'acteur en poseur de signes

Rodrigue Villeneuve – page 17

Après avoir rapporté la description habituelle de l'entreprise wilsonnienne comme la production d'un objet lisse ayant la prétention d'échapper au sens, l'auteur montre que cette position, théoriquement, n'est pas tenable et que, pratiquement, elle est combattue par l'exceptionnelle référentialité de *La Mort de Molière*, de même que par son organisation en récit. Il fait l'hypothèse qu'elle l'est aussi par une autre singularité de l'œuvre : l'interprétation de Molière par Wilson lui-même.

After having presented the accepted opinion about Robert Wilson's videos as objects with a smooth surface which pretend not to make sense, the author shows that such a stance cannot be held and that it is invalidated by the exceptional referentiality of *La Mort de Molière*, as well as by the structure of its narrative. The author shows also that it is invalidated by another characteristic of this work: the interpretation of Molière by Wilson himself.

N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire Molière ?

Dominique Lafon – page 21

Comment rendre compte du fétichisme d'un mythe, nourri de plus de légendes que de faits avérés, quand il prend pour forme une iconographie qui dissimule ses sources dans l'éclatement de séquences volontairement illisibles ? En dessinant la mosaïque des références, sans doute, mais aussi en confrontant le discours postmoderne aux épitaphes du XVII^e siècle, qui ne célèbrent rien d'autre que le vertige du comédien pris au piège de son interprétation. C'est dans cette confrontation que se révèle le véritable enjeu de *La Mort de Molière*, non point seulement filmée, mais rejouée par Robert Wilson qui exorcise la mort de l'acteur, victime impénitente du même exercice, dresse la stèle d'une agonie exemplaire, pour ériger, avant l'heure, le tombeau de l'artiste contemporain.

How can one study the fetishism of a myth, nurtured more by legends than actual fact, when it takes an iconographic form which conceals its sources through the multiplication of sequences deliberately made incomprehensible ? By drawing the mosaic of available sources, of course, but also by allowing for the confrontation of post-modernist discourse with the 17th century's epitaphs, which celebrated the vertigo of the actor trapped in his own interpretations. It is through this confrontation that the true stakes surrounding *La Mort de Molière* can be illustrated. Not only filmed, this death was also *acted out* by Robert Wilson who exorcizes the historical death of an actor, unrepentant victim of his interpretation, by engraving on a tombstone the eternity of all actors.

Le temps et la construction du sens

Bilha Blum – page 29

Cette analyse de *La Mort de Molière* fait l'examen de la juxtaposition de deux conceptions du temps, l'une conventionnelle et extratextuelle, et l'autre non conventionnelle mais présente dans le texte. Cette perturbation constante de la continuité du temps et de son irréversibilité, présente dans la vidéo, entraîne l'établissement d'un ensemble complètement différent de traits attribués à cette notion. La confrontation qui s'ensuit entre les deux conceptions du temps reflète la confrontation entre monde réel et monde fictionnel et, par conséquent, elle peut être utilisée comme principe interprétatif pour décoder cette œuvre.

This analysis of *La Mort de Molière* focuses on the juxtaposition of the conventional extra-textual conception of time on the one hand, and its unconventional conception as seen in the text, on the other. The constant disruption of both the continuity and the irreversibility of time taking place in the video results in the constructions of a completely different set of characteristics to be

attached to the notion. The confrontation between both conceptions of time actually reflects the confrontation between the real world and the fictional one and therefore, it can be used as an interpretative tool for the decodification of the work.

Le rythme et le temps

Manuel García Martínez – page 33

Le rythme de *La Mort de Molière* est fondé sur la répétition, la variation et la combinaison d'images et de différents textes. L'absence d'un développement linéaire confère au rythme une place primordiale dans sa perception par le spectateur. Le rythme de cette vidéo présente de surprenantes caractéristiques, comme l'indépendance rythmique des images, des voix, des mouvements des comédiens et de la musique, ou encore une progression construite sur la variation et la combinaison. Cet article analyse ces caractéristiques en relation avec l'expérience du temps.

The rhythm of *La Mort de Molière* is based on repetition, variation and combination of images, and on different texts. The absence of a linear development gives to rhythm of this video an important place in the spectator's perception. This rhythm presents surprising features, such as the independence of the musical rhythm, of the actors' voices and movements, as well as a progression built on variation and combination of images. This article analyzes these features in relation with the experience of time.

La musique de la relation

Serge Cardinal – page 39

La Mort de Molière rejoue l'idéal d'une musicalité du cinéma, mais c'est pour mieux le faire filer, le déplacer, le soustraire à un désir de systématisme solitaire et le livrer aux turbulences d'une action, d'une intervention, d'une capture du monde.

La Mort de Molière presents the ideal of cinematic musicality, but in such a way that it tends to escape from a solitary systematicity, and to abandon itself to unruly actions, or operations, a capture of the world.

Le cadre. La scène d'ouverture d'une élégie vidéographique

Freddie Rokem – page 43

Cet essai examine la première séquence de la vidéo de Wilson, de façon à montrer comment elle établit ses propres paramètres génériques fondamentaux, l'inscrivant expressément comme une élégie. Le sujet explicite de cette élégie est MoLièRe, mais son objet implicite est Heiner MüLleR, qui a écrit et colligé les textes de cette vidéo. L'article porte aussi sur la façon dont la vidéo utilise des images de cadres à des fins autoréférentielles, de façon à se présenter explicitement comme une élégie pour « M-L-R ».

This article analyses the first sequence of the video film with the aim of showing that it sets up its basic genre parameters, literally framing it as a kind of elegy. The overt subject of this elegy is MoLièRe, but its implicit subject is Heiner MüLleR, who wrote and collected the texts for the video. The article also focuses on the ways in which the video uses images of frames as a self-referential method to frame itself generically as an elegy for “M-L-R”.

**La danse ou la mort :
l'art de la terreur sans le sang**

Liora Malka – page 47

La vidéo de Robert Wilson, *La Mort de Molière*, contient quatre scènes où l'action peut être identifiée à une danse. Bien qu'une danse communique toujours l'image d'un corps humain en mouvement, cette production de Wilson génère une distinction et, par la suite, une interaction entre un corps dansant et d'autres images du corps, celles entre autres du corps de Molière mourant. Mon analyse porte plus spécifiquement sur ces interrelations entre le corps dansant et le corps mourant, afin de mieux comprendre celles entre le monde fictionnel de Molière et l'univers esthétique de Wilson.

Robert Wilson's video *La Mort de Molière* contains 4 scenes in which the action can clearly be identified as a dance. Although a dance always conveys an image of the human body in motion, this particular production generates a distinction and an interaction between the dancing body and other images of the body, especially those of Molière's dying body. My analysis focuses on these interrelations between the dancing and the dying bodies in an attempt to elucidate the interrelations between the represented fictional world of Molière and Wilson's aesthetic world.

Un film postmoderne et rhizomatique

Dominique Bluher – page 53

Sans jamais mentionner le mot « postmodernisme », Deleuze et Guattari formulent pourtant, lorsqu'ils développent leur concept de « rhizome », un des meilleurs modèles pour concevoir un texte postmoderne, et *La Mort de Molière* en est un. Le « rhizome » qui se définit selon Deleuze et Guattari par six principes – la connexion, l'hétérogénéité, la multiplicité, la rupture asignifiante, la cartographie et la décalcomanie – permet d'élucider les caractéristiques et spécificités d'une telle œuvre, et ceci aussi bien quant à sa structure ou son agencement que quant aux effets de lecture que provoque un texte d'une telle ouverture.

Although they never mention the word “postmodernism”, nevertheless Deleuze and Guattari develop a kindred concept, the “rhizome”, which is one of the best models for understanding a postmodern text like *La Mort de Molière*. According to Deleuze and Guattari, the rhizome is defined by

six principes – connection, heterogeneity, multiplicity, asignifying rupture, cartography, and decalcomania – which serve to elucidate the specific characteristics of this work, its structure and organization, as well as the reading-effects provoked by such an opened text.

La cinématographie de la figure géométrique

Hadassa Shannie – page 57

Cet article s'arrête sur la façon dont Wilson, dans *La Mort de Molière*, combine différentes formes d'art tout en changeant leurs valeurs et logiques. Les figures géométriques sont retenues pour les fins de l'analyse. Dans sa vidéo, Wilson utilise en effet des figures géométriques selon les principes de la perspective utilisés en art. Il crée ainsi un amalgame de systèmes interprétatifs, les uns empruntés aux arts plastiques, les autres inhérents à son médium. Par la voie de ces figures géométriques, le vidéaste met en jeu un médium qui transgresse ses propres frontières.

The article deals with the way Wilson combines, in *La Mort de Molière*, various art forms and in the process changes their fundamental principles. Geometrical figures and their meaning are chosen as an example. In his video, Wilson uses geometrical figures to establish perspective, respecting principles accepted in fine arts. Thus, he creates an amalgam of interpretative systems, one borrowed from the plastic arts, the other inherent to his medium. This enables him to use his medium in such a way as to transgress its own boundaries.

La fleur et le scarabée

Shawn Huffman – page 63

Cet article décrit la tension entre deux représentations de la mort dans le film *La Mort de Molière*. À partir des recherches de Greimas et de Fontanille sur la sémiotique tensive, il tâche d'identifier ces représentations, d'interroger la tension qu'elles produisent de même que les répercussions somatiques qui en découlent.

This article describes the tension that exists between two representations of death in *La Mort de Molière*. Drawing on the research of Greimas and Fontanille in the area of tensive semiotics, it attempts to identify these representations, to examine the tension they produce as well as the somatic repercussions they entail.

Zoom sur zone zoologique

Orna Ben-Meir – page 69

Cet article s'intéresse à deux personnages intrigants qui apparaissent dans la vidéo minimaliste de Robert Wilson, *La Mort de Molière*. Bien que le renard, joué par un acteur, et le scarabée, qui est un simple accessoire de théâtre, soient les seuls animaux présents comme personnages dans cette œuvre, d'autres représentations animales peuvent être

retrouvées : des « animaux acoustiques » sont animés par des effets sonores, des « animaux verbaux » sont mentionnés dans le texte de Müller. À la lumière de cet usage régulier d'un bestiaire animal dans l'œuvre de Wilson, l'article explore les contextes visuels et verbaux de la symbolique animale présente dans *La Mort de Molière*, de façon entre autres à suggérer des pistes d'interprétation.

The main interest of this article lies in two deviant characters, which appear in Robert Wilson's minimalist video *La Mort de Molière*. Although the fox, impersonated by an actor, and the beetle, which is a mere theatrical prop, are the only actual animal characters visually present in this work, other bestial representations are also traceable: “acoustic animals” produced by sound effects, and “verbal animals”, mentioned in Müller's text. In light of the frequent use of animalistic visual imagery in Wilson's œuvre, the article explores the visual-verbal context of the animal symbolism employed by Wilson in *La Mort de Molière*, in order to provide a possible interpretative clue for its meaning.

Autopsie d'une scène de théâtre

Sandrine Dubouilh – page 75

En laissant de côté toute idée de décor ou d'espace minimum nécessaire (pour que l'action ait lieu), comment entreprendre une analyse scénographique de *La Mort de Molière*? Partant du constat que la nature des images mais plus encore leur succession et leur répétition semblent contenir un sens que ni le texte ni l'événement historique auquel il est fait ici référence ne peuvent révéler, la présente étude s'emploie à résoudre cette énigme, en réalisant un découpage graphique plan par plan. À la lumière de ces croquis, qui semblent écrire un véritable glossaire de la scénographie contemporaine, apparaissent des espaces multiples et imbriqués, dont l'agencement, dans le lieu technique et unique du studio de tournage, offre une autre lecture de l'œuvre, une réflexion sur l'éphémère et la pérennité de l'art vivant du théâtre, figé par la mémoire, la nostalgie, ... et la caméra.

Leaving aside any idea of scenery or of a minimum necessary space (to leave room for action), how can one undertake a scenographical analysis of *La Mort de Molière*? Considering the very nature of video images, their modes of succession and repetition, considering also the way they are used in this work, where meanings are put forth that neither the text nor the historical event to which it refers could reveal, our study is devoted to solve this enigma, by making a scene after scene analysis. The resulting sketches, which seem to write a true glossary of contemporary scenography, reveal manifold and well articulated spaces. Their construction and editing, in the unique and technical place that is the studio, offers another

perception of the work, a reflection on the quickly passing and at the same time everlasting theatrical living art, brought for ever to a stand still by memory, nostalgia ... and videocameras.

« Tout leur art est pure grimace ».

Le personnage du médecin dans l'œuvre de Wilson

Sharon Aronson-Lehavi – page 81

Cet article porte sur le personnage du docteur dans *La Mort de Molière* de Robert Wilson et de Heiner Müller. Mon argument principal est que toutes ses apparitions dans la vidéo sont de complexes citations de ce personnage de Molière qu'est Sganarelle, qui s'habille en docteur dans de nombreuses pièces pour porter un regard critique sur cette profession. C'est un des procédés ironiques que Wilson utilise pour montrer l'impuissance de la médecine à aider un Molière moribond. D'un point de vue stylistique, cette relation intertextuelle montre que l'esthétique de Wilson et ses mondes surréalistes contiennent des associations culturelles et intellectuelles, qui permettent de procéder à des interprétations.

The article focuses on the doctor's character in Robert Wilson's and Heiner Müller's Video *La Mort de Molière*. My main argument is that all his appearances during the video are actually sophisticated and alienated citations of Molière's dramatic fool - Sganarelle, who dresses up as a doctor in many of Molière's comedies in order to make fun of the profession. This is one of the ironic devices Wilson uses in order to expose the impotence of medicine in helping the dying Molière. Stylistically, this intertextual relationship shows that Wilson's typical aesthetic and surrealistic worlds contain within themselves sets of cultural and intellectual associations, which lead to meaningful interpretations.

La répétition esthétique

Yves Raymond – page 87

Cet article propose un examen de la répétition esthétique en tant que processus de signification. En se fondant sur la notion peircienne d'interprétant et sur la notion wittgensteinienne de ressemblances de famille, l'auteur définit la répétition comme une action qui déclenche le processus de la pensée, de la recherche et de l'élaboration du sens. Trois fonctions caractéristiques de la répétition esthétique – la manifestation, la relation et la démultiplication – sont déterminées à travers la description d'une occurrence répétitive importante de la vidéo de Wilson. Cette brève analyse suggère non seulement que la répétition influence la réception de l'œuvre par son pouvoir de manifestation, mais aussi que sa capacité relationnelle autorise l'élaboration d'un signe interprétant.

This article examines esthetic repetition as a process of signification. Using Peirce's concept of interpretant and Wittgenstein's concept of family similarities as his base, the author defines repetition as an action which triggers the thought process, that is, the search and development of meaning. Three functions of esthetic repetition are determined through the description of an important repetitive occurrence in Robert Wilson's video, namely, the function of appearance (manifestation), the function of relationship and, lastly, the function of demultiplication. This brief analysis suggests not only that repetition influences how a work is received, but that its capacity to establish relationships allows the development of an interpretant sign.

« Le théâtre de ma mort ».

La création comme annihilation

Dafna Ben-Shaul – page 93

Cet essai s'arrête sur trois dénominateurs sémantiques communs établis dans l'œuvre de Wilson par des liens associatifs entre des images visuelles, verbales et tonales: la mort, l'hérésie et l'absence. Ils sont liés, par le thème de la création, au créateur et, plus spécifiquement, à Molière. Le créateur mourant, dévoré par sa création, est représenté dans *La Mort de Molière* à la fois comme un processus et son produit – le sujet observé, «un mourant au travail». La mort devient ainsi une action constitutive. Mais Molière est aussi un hérétique, un Dom Juan, un illusionniste, qui, par le fait de créer par la négation, va jusqu'à défier le Créateur. Mais un créateur est aussi celui dont l'œuvre est produite et conservée même en son absence. Cette absence est l'objet d'une représentation, elle devient l'objet d'un fétichisme. Ces aspects permettent une interprétation de *La Mort de Molière* comme présentation de la création comme annihilation.

The paper focuses on three semantic common denominators constructed through an associative connection between visual, tonal and verbal images: death, heresy and vacancy. These are tied to the theme of creation, to the creator, and especially to Molière. The dying creator, consumed by his creation, is presented in *La Mort de Molière* both as the medium itself and its product – the object observed, “a dying man at work”. Thus, death becomes a constitutive action. Molière is also the demoniac heretic, the Dom Juan, the trickster, who by creating through negation even challenges The Creator. The creator is also the one whose work is brought to life and perpetuated in his absence. However, the absence itself is presented; it becomes a fetish or a work of art. These aspects enable an integrative but tentative interpretation to *La Mort de Molière* – the presentation of creation as annihilation.

La mort de Molière ou

à quoi ressemble un chant du cygne

Dror Harari – page 99

Cet article identifie les diverses traces laissées par une présence masquée, qui se sert de l'image de Molière mourant comme d'un symptôme déplacé de sa propre mort anticipée. Quelqu'un manipule les signes de la biographie de Molière et de sa création artistique de façon à parler de lui-même.

This paper points out the traces left by an absent presence that uses the image of the dying Molière as a displaced symptom of its own anticipated death. Someone is manipulating the signs of Molière's complex biography and artistic creation in order to speak of himself.

Autre langue – autre vidéo ?

Regula Brunner – page 105

Cet article veut proposer une description de l'impact de la langue sur la perception de la vidéo, *La Mort de Molière*, en comparant ses deux versions, française et allemande. À part la langue et la voix, la manière de parler, qui communique la perception et l'interprétation du texte par l'acteur, influence aussi la perception du spectateur. La comparaison des facteurs plutôt extérieurs, telles la traduction des textes, leur structuration temporelle par pauses, césures, etc., et l'intégration de la langue dans les autres éléments de la bande acoustique, montre que les deux versions sont similaires et même identiques dans beaucoup de passages. À cause de cette précision d'harmonisation des textes dans les deux versions et de leur provenance (œuvres d'auteurs différents de langue française, allemande et aussi anglaise), on ne peut pas considérer une des versions comme texte de référence. Cependant chacune des deux versions souligne un aspect spécifique de la vidéo, la version allemande une rigueur esthétique-rationnelle et une distance réservée, la version française une légèreté ludique et un aspect plus humain.

The aim of this article is to describe the impact of language on the perception of the video *La Mort de Molière*, by comparing its French and German versions. Besides language and voice, ways of speaking, which communicate the actor's perception and interpretation of the text, also influence the spectator's perception. The comparison of aspects such as translation, the temporal structure of the text, established by ruptures, caesuras, etc., the integration of language into other parts of the sound track show that the two versions are similar and often even identical. Because of the precision with which the versions coincide and because of the various origins of the texts used, it is hardly possible to consider one of the two versions as the original.

However, each version accentuates a particular aspect of the video, an esthetic-rational austerity and reserved distance in the German version, a more playful ease and humaneness in the French one.

Intertextualité et déconstruction

Eli Rozik – page 111

Une série de séquences qui servent à suggérer la mort de Molière constitue l'architecture de cette vidéo. Apparemment, ces plans servent à créer une image englobante de la mort de l'illustre dramaturge – le dernier chapitre de son bio-texte – tel qu'on peut le connaître par les biographies et les livres d'histoire. Mais ces images et ces citations sont en fait des métonymies d'un immense corpus de textes qui, depuis des siècles, remplissent cette fonction cruciale de créer l'image d'un héros culturel, d'un champion de la critique sociale. Cependant, cette interprétation apparemment historique de sa mort est minée par une série d'intertextes, qui viennent jusqu'à inverser l'image établie de Molière. Ces intertextes incluent ses propres comédies, dont *Le Malade imaginaire*, *Dom Juan* et *Le Tartuffe*.

A series of sequences which aim at conjuring up the death of Molière constitute the backbone of the video-text. Apparently, these images aim at creating an overall image of the death of the venerated playwright – the last chapter of his 'life-text' – as learned from biographies and history books. These visual images and quotations are in fact metonymies

of an immense body of texts which for centuries fulfilled the crucial function of creating the image of a cultural hero, champion of social criticism. However, this seemingly historical rendering of his death is consistently undermined by a series of other inter-texts, up to the inversion of the established image of Molière. These inter-texts mainly include his own comedies, in particular, *Le Malade Imaginaire*, *Dom Juan* and *Le Tartuffe*.

Pour un récepteur hautement résolu...

Robert Faguy – page 117

Assister à une œuvre de Robert Wilson suppose de la part du spectateur une certaine forme de renonciation à sa façon habituelle d'aborder la création artistique. À travers un style poétique privilégiant le formalisme et la mise en évidence d'une « surface simple », l'auteur construit son système avec des éléments métacommunicationnels (titre, structure, relations son/image et texte/image). Si cette approche est bien celle des premières œuvres vidéo de Wilson, ce texte entend démontrer qu'avec *La Mort de Molière*, on assiste à un changement apparent de stratégie. Grâce notamment à l'utilisation d'un texte dit en voix hors champ, en ajout aux autres éléments formels, une dislocation se produit en ce qui a trait à notre réception. Une lutte s'installe entre les deux hémisphères cérébraux qui possèdent des fonctions de perception complémentaires. Pour dénouer l'impasse et obtenir la haute définition souhaitée, plus d'une lecture de l'œuvre sera nécessaire.

The spectator of a Robert Wilson work must renounce his traditional way of receiving and abandon himself to an abstract and non-objective universe. Even if Wilson operates through a poetical style and requires freedom from imposed interpretations, he usually sets up a simple formal surface in which the spectator penetrates through different ways. To maximize the contact, the artist uses metacommunicationnal elements and formal patterns (title, structural construction, sound/image relations, text/image relations), which define new languages and new ways of considering the art form. If this approach of a simple surface suits perfectly prior existing videos, *La Mort de Molière* presents some radical changes. The inclusion of textual elements given by voiceovers creates, for example, a density of messages changing the simple surface into a complex one. A change which asks its viewer to adjust his ways of thinking and of perceiving. He has to encompass complexity. In fact, to obtain such an understanding of the work, more than one viewing is required, something that the medium itself permits.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Sharon Aronson-Lehavi

Sharon Aronson-Lehavi est enseignante. Étudiante à la maîtrise au Département d'études théâtrales de l'Université de Tel Aviv, elle travaille sur la représentation scénique de l'Écriture Sainte dans le théâtre moderne et postmoderne. Elle est candidate au doctorat au Centre des études supérieures de la City University de New York.

Orna Ben-Meir

Orna Ben-Meir est diplômée en histoire de l'art, en design de mode et en scénographie. Elle possède aussi une maîtrise en littérature, avec une thèse qui a porté, comme la thèse de doctorat qu'elle est en train d'écrire, sur la scénographie dans le théâtre israélien. Elle enseigne maintenant au Département d'études théâtrales de l'Université de Tel Aviv et travaille en recherche avec le professeur F. Rokem. Elle est aussi dessinatrice de costumes et scénographe. Elle a été conservatrice d'expositions consacrées à la scénographie en Israël et est l'auteur de catalogues, de chapitres d'ouvrages collectifs et d'articles portant sur divers aspects du théâtre israélien.

Dafna Ben-Shaul

Dafna Ben-Shaul est professeur au Département d'études théâtrales de l'Université de Tel Aviv. Elle donne le cours d'introduction à l'analyse du jeu et des cours d'esthétique du théâtre. Elle travaille aussi sur la performance. Elle achève l'écriture de sa thèse de doctorat qui porte sur l'illusion théâtrale et ses modes de rupture.

Dominique Blucher

Dominique Blucher a obtenu son doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Paris III. Sa thèse portait sur « Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme ». Elle est chargée de cours dans trois universités en France et codirige la revue *Iris*. Elle a donné des conférences et publié des articles en français, en allemand et en anglais sur l'autoreprésentation et l'autoportrait au cinéma, le cinéma français « hip-hop » et les croisements entre le cinéma, le théâtre, la vidéo et le multimédia.

Bilha Blum

Bilha Blum est assistante au Département d'études théâtrales de l'Université de Tel Aviv. Elle est spécialiste du théâtre moderne et de l'analyse de la représentation. Son principal champ de recherches est la mise en scène des pièces classiques en Israël depuis 1973. Elle a aussi publié des articles sur l'analyse de la représentation et sur le théâtre poétique (en particulier sur celui de Federico García Lorca).

Regula Brunner

Regula Brunner poursuit des études de théâtre, de langue et de littérature anglaises à l'Université de Berne en Suisse. Elle s'intéresse plus particulièrement à la théorie théâtrale et à l'analyse de spectacles. Elle a suivi des cours de théâtre pratique à Zurich, Londres (London Academy of Performing Arts) et Paris (École Jacques Lecoq).

Serge Cardinal

Serge Cardinal est étudiant au doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur le son et l'espace au cinéma. Il a réalisé deux moyens métrages : *Brèves rencontres et légers penchants* et *L'Invention d'un paysage*.

Sandrine Dubouilh

Sandrine Dubouilh a obtenu son doctorat de troisième cycle à l'Université de Paris VIII. Sous la direction de P. Pavis, sa thèse portait sur l'architecture théâtrale en France de 1956 à 1968. Elle est membre fondateur de la Cité du Théâtre, une association de techniciens du spectacle, responsable de la coordination des scénographes. Elle prépare pour mai 1999 une exposition sur le métier de costumier.

Robert Faguy

Artiste multidisciplinaire, Robert Faguy interroge depuis plusieurs années la forme théâtrale dans une perspective de communication avec le spectateur. Avec ARBO CYBER, il a notamment exploré les problématiques de réception liées à la présence sur scène de plusieurs médias qui font discours. Sous la direction d'Irène Perelli-Contos, il termine actuellement une thèse de doctorat sur l'utilisation de la vidéo au théâtre. Il enseigne également les formes actuelles du théâtre et de la vidéo à l'Université Laval et à l'Université du Québec à Chicoutimi.

Manuel García Martínez

Docteur en études théâtrales de l'Université de Paris VIII, Manuel García Martínez enseigne actuellement au Département de français et d'italien de la Faculté de philologie de l'Université de Saint-Jacques de Compostelle (Espagne). Ses recherches portent sur les textes contemporains et les représentations théâtrales actuelles, en particulier sur les problèmes de rythme et de temps.

Dror Harari

Dror Harari enseigne la performance. Elle est aussi étudiante au doctorat au Département d'études théâtrales de l'Université de Tel Aviv.

Shawn Huffman

Shawn Huffman est professeur adjoint en littérature québécoise à la State University of New York à Plattsburgh. Il a publié notamment dans *Protée* et dans *RS/SI*. Il s'intéresse surtout au théâtre contemporain et prépare actuellement un essai sur la dramaturgie québécoise des années 80.

Dominique Lafon

Dominique Lafon est professeur aux Départements de lettres françaises et de théâtre de l'Université d'Ottawa. Spécialiste de Molière, elle a publié un livre intitulé *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque* (Klincksieck-Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990), ainsi que de nombreux articles consacrés à la dramaturgie québécoise contemporaine.

Liora Malka

Liora Malka est enseignante. Elle est également étudiante au doctorat au Département d'études théâtrales de l'Université de Tel Aviv. Son principal champ de recherche est l'étude des interrelations entre mouvement, espace et texte verbal à l'intérieur des actions scéniques et de leur rôle dans le genèse du discours théâtral.

Patrice Pavis

Patrice Pavis est professeur au Département de théâtre de l'Université de Paris VIII. Il a publié plusieurs ouvrages, notamment *Le Théâtre au croisement des cultures* (Corti) et *L'Analyse des spectacles* (Nathan), et de nombreux articles.

Yves Raymond

Yves Raymond est étudiant au doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Comédien, metteur en scène, concepteur, auteur, compositeur et interprète, il participe depuis 1977 à de multiples productions théâtrales, spectacles de chansons et expériences multimédias.

Freddie Rokem

Freddie Rokem est professeur au Département d'études théâtrales de l'Université de Tel Aviv. Il est l'auteur de deux livres : le premier, en suédois, consacré à l'histoire du théâtre suédois du début de ce siècle, et le second à l'espace théâtral chez Ibsen, Tchekhov et Strindberg (*Public Forms of Privacy*). Il publiera bientôt un ouvrage consacré aux représentations des événements historiques dans le théâtre d'après-guerre. Il est aussi l'auteur de nombreux articles sur, notamment, la théorie du jeu, la théorie de la représentation, le théâtre de Strindberg ou encore le théâtre israélien. Il travaille comme dramaturge et traducteur.

Eli Rozik

Eli Rozik est professeur d'études théâtrales. Il était jusqu'à tout récemment chef du Département d'études théâtrales et doyen de la faculté des arts de l'Université de Tel Aviv. Il est un spécialiste de la théorie du théâtre, particulièrement de la communication non verbale dans l'analyse de la représentation. Il a publié de nombreux et importants articles, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis. Il est l'auteur de *Metaphor in Theatre and Poetry* (1981), *The Language of the Theatre* (1991) et *Elements of Play Analysis* (1992). Un autre ouvrage, *The Roots of Theatre*, est en préparation. Eli Rozik est éditeur de la revue d'études théâtrales *Assaph*.

Hadassa Shannie

Hadassa Shannie enseigne au Département d'études théâtrales et au Département de cinéma de l'Université de Tel Aviv. Ses recherches portent surtout sur la comparaison entre théâtre et cinéma, et plus particulièrement sur les adaptations cinématographiques du théâtre de l'Antiquité. Présentement, elle travaille sur des œuvres multimédias. Elle examine la fonction des techniques artistiques par-delà les frontières des formes d'art où elles sont habituellement utilisées.

Rodrigue Villeneuve

Rodrigue Villeneuve est professeur de théâtre au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Il a publié plusieurs articles consacrés à la question de l'objet de la sémiotique théâtrale, à la photographie de théâtre et à la prétendue nature interdisciplinaire du théâtre. Depuis plusieurs années maintenant, il s'intéresse à la mise en scène, qu'il pratique régulièrement, au jeu et à la place du texte dans la pratique contemporaine du théâtre. À *Protée*, il a dirigé *Les Images de la scène* et codirigé avec Patrice Pavis *Gestualités*.

Carol Dallaire

Artiste en arts visuels, musicien et chargé de cours à l'Université du Québec à Chicoutimi, Carol Dallaire a présenté son travail dans de nombreuses expositions lors de différents colloques et séminaires au Canada et à l'étranger. Son travail a fait l'objet de plusieurs publications et est présenté dans de nombreux catalogues d'exposition. Il s'intéresse présentement au multimédia et aux musiques improvisées. Il dirigera en mai prochain au centre d'artistes Espace Virtuel de Chicoutimi un colloque intitulé « Colloque sérieux sur la critique, l'humour et la bêtise ».

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 27, n° 2 : La Réception
 Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin
 Volume 28, n° 1 : Origines, commencements et fondations

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 18, n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
 Volume 18, n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoulah Fall, Maryse Souchard et Georges Vignaux.
 Volume 18, n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
 Volume 19, n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
 Volume 19, n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
 Volume 19, n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Éline Cliche.
 Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
 Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
 Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
 Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.
 Volume 21, n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
 Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
 Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
 Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaïm.
 Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
 Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
 Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe µ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
 Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
 Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
 Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
 Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.
 Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.
 Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert.
 Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmieri.
 Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.
 Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres. Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à **PROTÉE**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE ☐

VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDÉROM ANNUEL) ☐

INTERNET ☐

Canada (T.T.C.) 33,35\$ (étudiants 17,25\$)

États-Unis 34\$

Autres pays 39\$

Canada (T.T.C.) 23\$ (étudiants 12,75\$)

États-Unis 23\$

Autres pays 23\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : **PROTÉE**, département des arts et lettres,
 Université du Québec à Chicoutimi
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « *Rich Text Format* » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.

À PROPOS DU CÉDÉROM

Le cédérom joint à ce numéro de *Protée* a été réalisé grâce à une subvention spéciale du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Il contient un recueil électronique au format HTML portant sur la vidéo *La Mort de Molière* de Robert Wilson.

Ce recueil comprend le découpage technique de la vidéo (selon une durée approximative), réalisé par Dominique Bluher et adapté par Eric Bilodeau et une œuvre médiatique inspirée de cette vidéo et créée par Carol Dallaire. Cette œuvre s'intitule: *À propos d'une confusion: La Maure (sic) de Molière (très sick)*.

Pour pouvoir visionner ce recueil, il faut disposer d'un logiciel de navigation Internet: Microsoft Internet Explorer ou Netscape Navigator. À toutes fins utiles, on trouvera sur le cédérom l'installateur de Netscape Navigator pour le Macintosh (intitulé « Installer.NAV ») et pour ordinateurs compatibles (intitulé « NAVINSTALL.exe »).

SYSTEME MINIMAL

Macintosh : processeur Motorola 68040 ou ultérieur; Système 7.5 ou ultérieur.

Windows™: processeur Intel 80486 ou ultérieur; Windows 95™ ou ultérieur.